Tzvetan Todorov

El triunfo del artista

La Revolución y los artistas rusos: 1917-1941

La Revolución rusa de 1917 es sin duda uno de los episodios más cruciales del siglo XX y dio origen al primer estado totalitario de la historia. Muchos fueron los artistas y escritores que saludaron la revolución y muchos también los que sufrieron la represión del totalitarismo que la siguió.

En *El triunfo del artista*, Tzvetan Todorov se fija en una serie de creadores y analiza su posición frente a la revolución en dos momentos: en primer lugar la actitud que adoptan en relación con la idea misma de revolución antes de que se convierta en realidad. Y en segundo lugar la relación que se establece, una vez producida, entre el arte y el poder, entre los creadores y los dirigentes políticos.

Escritores como Pasternak, Bábel, Bulgákov, Mayakovski, Tsvietáieva o Mandelstam; cineastas como Eisenstein; músicos como Shostakóvich; y pintores como Malévich son analizados por Todorov desde el conocimiento profundo de su obra y la compasión por la tragedia de su vida. Para proclamar finalmente el poder del arte sobre aquellos que quieren su muerte.

Tzvetan Todorov

El triunfo del artista

La revolución y los artistas rusos: 1917-1941

ePub r1.0
Titivillus 29.11.2024

Título original: *Le Triomphe de l’artiste*
Tzvetan Todorov, 2017
Traducción: Noemí Sobregués Arias
Imagen de portada: *Segador I*, Kazimir Malévich. Musée de Nijni Novgorod

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Los artistas creadores frente a la revolución

PARTE I. Del amor a la muerte

CAPÍTULO 1. El impacto revolucionario

Bunin, crítica del lenguaje

Bulgákov en 1917

Gorki, partidario de la Ilustración

Meyerhold, el entusiasmo

Mayakovski al servicio de la revolución

Blok a la escucha de los elementos

Pasternak, simpatías y reservas

Tsvietáieva, los hombres antes que las ideas

CAPÍTULO 2. Elegir el camino

Pilniak, resistencia fluctuante

Mandelstam, un folleto anónimo

Zamiatin, la primera distopía

Bábel o la imposible mentira

Bulgákov, simpatía por el diablo

Pasternak en busca de armonía
CAPÍTULO 3. La contrarrevolución cultural
Shostakóvich: música y letra
Eisenstein, el que gana pierde
CAPÍTULO 4. Necrología
PARTE II. Kazimir Malévich
CAPÍTULO 1. La euforia revolucionaria
CAPÍTULO 2. Vivir la utopía
CAPÍTULO 3. El itinerario de un vanguardista
CAPÍTULO 4. El arte como tal
CAPÍTULO 5. Los años de desencanto
CAPÍTULO 6. Crítica del comunismo
CAPÍTULO 7. La evasión y el encierro
CAPÍTULO 8. El regreso a la pintura
CAPÍTULO 9. Últimas investigaciones
EPÍLOGO. Después de la revolución
Ilustraciones
Agradecimientos
Sobre el autor
Notas

Para Boris, Léa y Sacha

La grandeza de las personas inteligentes es invisible
a los reyes, a los ricos, a los capitanes…

PASCAL, *Pensamientos*

INTRODUCCIÓN

Los artistas creadores frente a la revolución

La revolución rusa de octubre de 1917 es uno de los acontecimientos más influyentes de la historia moderna del mundo, en especial del siglo XX. Tras esta conmoción, la doctrina comunista, a la manera de las antiguas grandes religiones, se extendió por todos los continentes y orientó el curso de la vida política en gran cantidad de países, ya porque la reivindicaran quienes detentaban el poder, ya porque la designaran como el principal enemigo contra el que luchar en una cantidad no menor de países. El hundimiento de los regímenes comunistas en Europa y en Rusia, en 1989-1991, supuso el debilitamiento, cuando no el declive, de esta ideología en el mundo, pero no deberíamos pasar esta página de la historia reciente sin haberla leído con atención. Como la doctrina y los regímenes que se inspiraron en ella generaron incalculables víctimas, los han denunciado como criminales y han quedado señalados por el oprobio. Ahora bien, aunque no podemos pasarla por alto, esta perspectiva criminológica, que a lo largo de toda la historia del comunismo se centra en las víctimas y en su sufrimiento, no basta para describir todas las dimensiones del cambio radical que trajo consigo esta revolución. El sentido de un acontecimiento de tanto alcance no puede reducirse a una simple condena moral, política o jurídica. Sus diferentes aspectos merecen un análisis más detallado, tanto para entenderlo mejor como para extraer enseñanzas para nosotros hoy, cien años después del acontecimiento inaugural.

Aunque no podemos dar una definición estricta del término revolución, constatamos que su empleo en contextos similares al nuestro indica la presencia de al menos dos características: el fin de la revolución es transformar de forma repentina, rápida y profunda el orden político y social, y recurre a la violencia para conseguirlo. El primer rasgo permite diferenciar la revolución del golpe de Estado: debe tratarse de algo más que

la simple sustitución de un equipo dirigente por otro. Más allá de este umbral, la naturaleza de los cambios que se imponen puede variar enormemente. En cuanto al segundo rasgo, siempre está presente, aunque la violencia no se desencadene de inmediato. El recurso a la revolución se impone cuando los medios legales para conseguir cambios no bastan. Desde este punto de vista, la revolución se asemeja a la guerra, situación que exige suspender, si no invertir, las normas que rigen la vida social: matar deja de ser un crimen e incluso se convierte en un acto meritorio, siempre que se trate de luchar contra el enemigo. En este sentido, podemos decir que la palabra «revolución» no es más que un eufemismo de «guerra civil».

La Revolución de Octubre cumple las dos condiciones, incluso las lleva al extremo. Es cierto que empieza con la simple toma del poder político (un golpe de Estado), pero en el año siguiente se transforma en una auténtica revolución que alcanza incluso los cimientos de la vida en sociedad: la propiedad privada, el derecho y la naturaleza del Estado. Prepara así el advenimiento de un régimen totalitario. En cuanto al uso de la violencia, se admite de entrada, incluso se proclama. «Ocultar a las masas la necesidad de una guerra exterminadora, sangrienta y desesperada como objetivo inmediato de la acción futura es engañarse a sí mismo y engañar al pueblo», escribe Lenin cuando toma el poder, y también: «En tiempos de revolución, la lucha de clases ha adquirido necesariamente, siempre y en todos los países, la forma de una *guerra civil*».[1]

Así pues, la revolución es un medio (violento) para apoderarse del poder. Sea cual sea la manera en que se ha conquistado, puede llegar a ser legítima siempre y cuando se ejerza imponiéndose límites. Pero como en este caso se ha tomado por la fuerza, los revolucionarios que lo detentan temen perderlo en beneficio de una fuerza mayor y optan por la intolerancia con los que no se someten por completo.

Este libro pretende arrojar luz sobre uno de los aspectos del régimen que surge de la revolución, las relaciones ideológicas que se establecen entre los creadores de los diferentes ámbitos artísticos (literatura, pintura, música, teatro y cine) y los dirigentes políticos del país. Me ceñiré exclusivamente al ejemplo de Rusia y me limitaré al periodo inicial, entre 1917 y 1941 (hasta que la URSS entra en la Segunda Guerra Mundial), y sólo

haré escasas incursiones en los años anteriores y posteriores a este periodo. Dado que el área circunscrita sigue siendo extremadamente amplia, sólo puede tratarse aquí de tomar conciencia de una muestra restringida de hechos, elegidos en función de un criterio necesariamente subjetivo, mi admiración por las obras de estos artistas. La consecuencia de esta elección es que no concedo el menor espacio a los creadores que se limitan a ejecutar dócilmente las consignas del partido, aun cuando siempre fueron mayoritarios.

La relación de los creadores con la revolución se establece en dos tiempos. El primero es anterior a octubre de 1917, y se trata de la actitud que adoptan frente a la *idea* de revolución antes de que sea puesta en práctica. Su papel aquí es activo, construyen una imagen que a su vez influirá en la revolución emergente. El segundo tiempo es el de la relación que se establece entre ellos y los representantes del poder una vez que la revolución ha tenido lugar, y constituye el principal objeto de este libro. Los artistas tienen entonces que reaccionar a realidades que existen independientemente de ellos.

Todas las artes, en especial la literatura, muestran indicios que anuncian la inminente revolución. Se dice que los escritores disponen de órganos de percepción más precisos que los del resto de la población. Señalando y describiendo estos indicios, contribuyen a reforzarlos. Suelen mencionar dos temas: describen el mundo antiguo como en fase de degradación, de descomposición; de ahí deriva una forma de nihilismo universal que afirma la desaparición de todos los valores y la llegada de una catástrofe inminente, y todo ello conforma una visión apocalíptica del mundo. Ante tal marasmo, estos autores están dispuestos a prestar oídos a una promesa de vida nueva, a buscar sangre más viva, a apelar a fuerzas jóvenes, aunque sean bárbaras y violentas, que podrían ayudar a destruirlo todo, a barrer el mundo antiguo, condición necesaria para el advenimiento de un mundo nuevo cuyos primeros temblores constatan (esta configuración volverá a presentarse veinte años después en Europa occidental, donde preparan la aceptación del fascismo). Aparecen en las obras más variadas. Veamos algunos ejemplos.

A principios de siglo, antes de la revolución de 1905, Maksim Gorki, escritor ya muy popular, publica un poema en prosa que se hace muy conocido de inmediato. Se titula «El anunciador [o el mensajero] de las tempestades»: así se llama en ruso un pájaro, el petrel, y Gorki juega con las asociaciones de este nombre. Es un elogio: cuando se avecina mal tiempo, mientras los demás pájaros se asustan y buscan refugio, su grito muestra su sed de tempestades, escuchamos en él la fuerza de la ira, el fuego de la pasión y la certeza de la victoria. «¡Que la tempestad truene más fuerte!». En 1907, la novela de Gorki *La madre* trata directamente del ascenso de la acción revolucionaria.

En 1909 aparece la novela *La paloma de plata*, del poeta simbolista Andréi Biely, cuyo tema parece a primera vista muy alejado de la idea de revolución: en una remota provincia rusa se despliega la actividad de la secta mística (imaginaria) de las palomas, en parte tradicionalista cristiana y en parte pagana, que altera el destino de varios personajes. Sin embargo, este mundo sumido en la tradición y la superstición está acechado por el presentimiento de una tempestad revolucionaria. En esos campos perdidos se oye ahora hablar de los derechos del pueblo, de la tierra, que va a repartirse entre los campesinos, y de la revuelta contra los popes, los terratenientes y las autoridades. Circulan proclamas, se extienden rumores traídos por personajes variopintos, un librepensador hijo de un tendero, un obrero huelguista procedente de la ciudad e incluso un extraño general que predica el terror rojo. Frente a ellos se coloca un destacamento militar encargado de reprimir los disturbios y restaurar el orden. La secta de las palomas podría detener esta oleada de rebeldía, pero ella misma se contagia del espíritu de violencia revolucionaria. Nadie puede predecir cómo acabará esta lucha fratricida, si la vieja Rusia seguirá en pie o rodará al abismo.

El rumor del tiempo es un relato publicado por el poeta Ósip Mandelstam en 1925, por lo tanto después de la revolución, pero en el que el autor evoca sus recuerdos de infancia y de adolescencia. Mandelstam procede de una familia judía que nada tiene de revolucionaria, y él mismo vive en una Rusia que se vuelve soviética sin participar activamente en esta transformación. Sin embargo, cuando describe los primeros años del siglo, también él oye el rugido que anuncia la revolución: por un lado, describe el

provincialismo anticuado y condenado, la vida agonizante de un mundo a punto de derrumbarse y la espera de un final universal; por el otro, entrevé «la espuma revolucionaria» que traen los jóvenes: «Los chicos de 1905 iban a la revolución con la sensación de que era una cuestión de amor y de honor».[2] Esta fascinación por la idea de revolución desempeñará un papel importante en el comportamiento de los artistas rusos frente al régimen soviético veinte o treinta años después.

Los propios revolucionarios no siempre reconocen la acción que ejerce sobre ellos la literatura y las demás artes, aunque Lenin admite como influencia importante en su pensamiento la que ejerce una novela, *¿Qué hacer?*, de Chernyshevski, novela de tesis, cierto. Pero esta relación directa entre las obras y los actos no es indispensable para constatar cierto vínculo causal. Las obras de los artistas creadores actúan en común sobre lo que a veces llamamos el espíritu del tiempo, de la época, el *Zeitgeist*, resultado de múltiples aportaciones. Un espíritu del tiempo difícil de acreditar con precisión, y sin embargo incontestablemente presente y activo, pariente lejano del espíritu de las naciones, tan querido por Montesquieu. Los novelistas, los poetas y los demás artistas tienen su responsabilidad en el espíritu del tiempo, ya que a su vez motivará el comportamiento de hombres de acción (que un día hacen la revolución).

Una forma de creación artística, surgida a principios del siglo XX, desempeña aquí un papel especialmente activo, la que llamamos de vanguardia. Es decir, la práctica de los artistas que rechazan todas las tradiciones anteriores propias de su arte, que hacen tabla rasa del pasado y construyen sus obras a partir de principios nuevos. En Rusia, en los años previos a la Primera Guerra Mundial, encontramos este enfoque vanguardista en pintores como Kandinski, Lariónov, Goncharova, Malévich y muchos otros, poetas como Jlébnikov, Mayakovski y otros futuristas, y dramaturgos como Meyerhold. Por regla general, estos vanguardistas se perciben a sí mismos como revolucionarios, cada uno en su ámbito, y muchos sienten gran simpatía por la revolución social y política, aunque no participen en ella. En otras palabras, creen en el parentesco entre revolución artística y revolución política. Como escribe por ejemplo Biely en 1917:

«El revolucionario y el artista están unidos por la llama de su entusiasmo». [3]

En cuanto a los revolucionarios, raramente manifiestan un entusiasmo equivalente por las obras de los artistas de vanguardia. Es comprensible. La lucha revolucionaria absorbe todas sus fuerzas, no tienen tiempo para cultivar especialmente el gusto artístico, y cuando se interesan por el arte, es de manera meramente utilitaria: debería servirles en su acción. Pero las obras de factura «clásica» son más fáciles de entender y llegan a mayor cantidad de lectores o de espectadores, en pocas palabras, son más útiles. Sabemos que a Lenin no le interesaban nada los experimentos verbales de los futuristas (veremos un ejemplo más adelante). Trotski expresa también su desconfianza por los artistas innovadores en su libro *Literatura y revolución*: «El futurismo, en la vanguardia de la literatura, no es menos producto del pasado poético que cualquier otra escuela literaria». Y concluye su análisis: «Sería por lo tanto muy poco serio basarse en analogías y comparaciones formales para establecer una especie de identidad entre futurismo y comunismo, y deducir que el futurismo es el arte del proletariado».[4]

Podríamos pues decirnos que la proximidad que los artistas imaginan responde a la ilusión gratificante y atenernos a la conclusión de algunos historiadores. «La vanguardia artística y la vanguardia política a veces han soñado con una aventura en común con vistas a la misma liberación», constata Raymond Aron, pero la práctica del realismo socialista en la URSS evidencia lo contrario: «La alianza de las dos vanguardias surgió de un malentendido y de circunstancias excepcionales».[5]

Sin embargo, la interacción puede producirse a un nivel más profundo, no consciente, independiente de las intenciones y de los gustos personales. Las obras de arte actúan sobre el espíritu del tiempo no sólo apropiándose de sus temas y difundiéndolos, sino también haciendo surgir y favoreciendo otras ideas, que en otro caso se quedarían al margen. Lo que contribuyen entonces a promover no son determinadas formas artísticas, sino sus primeros signos filosóficos o políticos. Así sucede con la idea de soberanía del creador, que no debe tener en cuenta ningún límite y ninguna tradición. Al deshacerse del peso del pasado y postular que van a crear literatura,

pintura o música de manera totalmente nueva, los creadores se comportan como el dios omnipotente que, en los primeros días de la Creación, sólo sigue los dictados de su voluntad. Y como este dios antiguo se ha creado necesariamente según la imagen que el hombre se hace de sí mismo, o mejor dicho de su ideal, de su propia perfección, los vanguardistas en arte retoman en realidad una idea antigua, a la que dan una nueva existencia. No es necesario que a los dirigentes políticos les gusten las obras de Joyce, Kandinski o Schönberg para que reciban la influencia de estas opciones de vanguardia que marcan profundamente la sociedad. Artistas y revolucionarios se consideran demiurgos, dioses creadores.[6]

Al mismo tiempo que legitiman la práctica de la tabla rasa, las obras de vanguardia difunden y popularizan las ideas de una fuerza irreprimible de la voluntad, del carácter ilimitado de las capacidades del hombre, por lo tanto de un ideal sobrehumano que se ajusta al nuevo superhombre. Eliminan la división del espacio social que existe entre un territorio sagrado (que no podemos tocar) y un ámbito profano (que es lícito mejorar), porque no conocen ningún pasado sagrado, y en consecuencia se reservan el derecho de definir un nuevo territorio sagrado (que la *población* no podrá tocar).

Esta contribución de las artes al desencadenamiento de la revolución rusa se suma a muchos otros factores bien conocidos, económicos (la reciente industrialización), sociales (la abolición de la servidumbre sin repartir tierras a los campesinos), militares (la derrota ante Japón y después la entrada en la Primera Guerra Mundial), políticos (la resistencia de la monarquía a que se redujera su poder), etc. Pero eso no implica que deba menospreciarse, ya que actúa sobre la forma y la orientación que adopta la acción revolucionaria. Los artistas, como aprendices de brujo que no conocen los resultados de los actos mágicos que llevan a cabo, contribuyeron a la victoria de la revolución y a la formación del hombre nuevo, y su concepción del arte tiene mucho que ver con la del nuevo régimen creado por la revolución.

Los conceptos procedentes del legado de Nietzsche parecen los más adecuados para describir la ideología subyacente de los revolucionarios que

se implican tanto en la acción política como en la creación artística.[7] Esta sugerencia puede sorprender: en la época soviética, el nombre de Nietzsche se relaciona con las doctrinas fascista y nazi, que por lo demás no dudan en reivindicarlo, y se prohíbe tanto por una parte como por la otra toda relación con las prácticas surgidas de la Revolución de Octubre. La situación se invierte en Europa occidental después de la Segunda Guerra Mundial: ya no se trata de que mencionar a Nietzsche resulte comprometedor para los que adoran a Stalin, sino que los admiradores de Nietzsche rechazan indignados a Stalin. De entrada hay que aclarar que en ningún caso se trata de una exégesis atenta a los detalles: como los fascistas y los nazis, los comunistas se inspiran en una imagen popular de las ideas nietzscheanas, que no pretende ser fiel a los detalles y que oculta su origen. Probablemente Lenin y Stalin nunca leyeron los escritos del filósofo alemán, pero sus compañeros más interesados en el debate de ideas, Gorki, Lunacharski, Bogdánov, Trotski y Bujarin, lo hicieron, y unos y otros vivieron en la Rusia y la Europa de principios del siglo XX, cuando las ideas nietzscheanas, reducidas a frases o expresiones chocantes, por lo demás forjadas por su propio creador, aunque sacadas de contexto, tienen un éxito enorme y dan lugar a gran cantidad de reinterpretaciones. En Rusia se reconocen de buen grado en el principio dionisiaco, opuesto según Nietzsche al principio apolíneo, que los comentaristas rusos ven encarnado en Europa occidental.

El marxismo clásico considera que en la historia actúan dos fuerzas complementarias, el determinismo histórico y la voluntad humana, y se dedica a articularlas como puede. Los bolcheviques, como los artistas de vanguardia, deciden privilegiar la acción de la voluntad en detrimento de las leyes de la naturaleza y de la historia. El papel central que Nietzsche otorga a la «voluntad de poder» ha marcado a los que se sienten atraídos por la revolución. Se une a ella la idea de superhombre, la persona en la que se encarna esta voluntad de manera ejemplar. Para ejercer su poder, el superhombre está dispuesto a luchar incansablemente contra todos los obstáculos y contra todos los enemigos que se oponen a él. Como la voluntad y la fuerza son el fundamento último de nuestros actos, toda referencia a una verdad objetiva, a los rasgos inamovibles de una moral

absoluta, resulta ser engañosa: no existen los hechos ni las verdades eternas, sólo las interpretaciones, impuestas con más o menos fuerza. El arte se ve propulsado a la cima de la jerarquía de los valores, la belleza es preferible a la verdad (ilusoria), y el creador aparece como el representante más perfecto de la humanidad.

Lenin es percibido por sus contemporáneos como una perfecta encarnación de la voluntad de poder. Lo que lo diferencia de los demás dirigentes bolcheviques es esta obsesión, la necesidad de apoderarse del poder político lo más rápidamente posible. En cuanto vuelve a Rusia, en abril de 1917, empieza a discutir con todos sus compañeros de lucha para arrastrarlos a tomar el poder en octubre de ese mismo año. Para alcanzar este objetivo está dispuesto a utilizar todos los medios necesarios, no lo retiene ningún escrúpulo moral. El partido es el superhombre de Lenin, un superhombre que siempre tiene razón, destinado a imponer su voluntad no sólo a los adversarios, sino también a los aliados, las masas populares de proletarios y de campesinos. Una vez realizada la revolución, para Lenin esas masas se convierten en «material humano» que hay que transformar y modelar mediante la acción de líderes sabios. El conflicto y la guerra muestran la verdad profunda de la existencia, que se presenta así como una serie de enfrentamientos inevitables y rotundos entre amigos y enemigos. Los buenos bolcheviques se caracterizan por su dureza en la lucha, de ahí los seudónimos que adoptan de buen grado: Stalin (de acero), Kámenev (de piedra) y Mólotov (de martillo). Lenin se sitúa también en la tradición occidental prometeica,[8] cree que todo proyecto social puede realizarse si se combina voluntad política y capacidades tecnológicas (así, según una frase que llega a ser muy conocida, «El comunismo son los sóviets más la electricidad»).[9] Los hombres deben ser tan eficaces como las máquinas. Después de su muerte, bajo el impulso de Stalin, aunque también en consonancia con una imagen muy extendida en la nueva sociedad soviética, se considera al propio Lenin un superhombre, un hombre-dios, de ahí la decisión de embalsamar su cuerpo para conservarlo eternamente.

La manera de actuar de Stalin, que domina la realidad soviética a partir de 1929, confirma y refuerza la inspiración nietzscheana del poder soviético. Contra la opinión de los expertos en economía, el nuevo líder del

país impone la transformación profunda de la sociedad: un país atrasado debe convertirse en una potencia industrial de primera fila, en el marco de un plan de cinco años, que incluso habrá que realizar en cuatro, y además hay que colectivizar la agricultura y sustituir la explotación individual de la tierra por empresas estatales o cooperativas, por más resistencia que opongan los campesinos implicados. La economía sometida al plan se opone a la economía expuesta a la arbitrariedad del mercado como el control de la historia y de la naturaleza se opone al azar. El precio de estas transformaciones, varios millones de campesinos muertos de hambre, es elevado, pero no impresiona lo más mínimo a Stalin, que se ha propuesto transformar no sólo el orden social, sino también a los individuos. Se comporta pues como un artista de vanguardia —cuyas obras serían una nueva sociedad y un hombre nuevo— y presta poca atención a las tradiciones, a las formas de vida anteriores y a la resistencia de los materiales, aun cuando se trata de un «material» humano y, en un primer momento, vivo.

Stalin invierte la jerarquía que preconiza la doctrina comunista, ahora la política prima sobre la economía, la superestructura vence a la infraestructura, y el ideal internacional queda sustituido por el del Estado nacional fuerte. El zar Iván el Terrible pasa a ser el modelo de Stalin. Su voluntad de hierro se expresa en frases que se convierten en eslóganes y que se repiten incansablemente: «No hay fortaleza que pueda resistir a los bolcheviques», «la tecnología lo decide todo», llevemos a cabo «una expansión ilimitada de lo posible». Uno de sus aduladores, Karl Rádek, describe a Stalin como «arquitecto de la sociedad soviética»,[10] con lo cual asimila el dominio sobre la población con el que el especialista ejerce sobre la materia inanimada.

No sólo Stalin encarna este ideal de superhombre con voluntad de hierro. En ese mismo momento surge en la Unión Soviética un auténtico culto a los héroes. Se crean categorías jerárquicamente superiores a las masas, Héroes de la Unión Soviética y Héroes del Trabajo Socialista y Estajanovista. La literatura toma a menudo el mismo camino. Sabemos que Stalin decidió llamar a los escritores «ingenieros del alma humana». Este proyecto está ilustrado de manera ejemplar en un libro muy popular en los

años treinta, *Así se templó el acero*, de Nikolái Ostrovski (el acero, *stal*, recuerda al seudónimo que Stalin eligió para sí). El protagonista, seriamente discapacitado (es ciego y paralítico), consigue superar sus minusvalías gracias a su fuerza de voluntad y a que escribe una novela autobiográfica. Aparte de estas figuras simbólicas, millones de hombres soviéticos se comportan, más o menos conscientemente, como pequeños Stalin: dan libre curso a su voluntad de poder y pretenden situarse más allá del bien y del mal. Se someten a órdenes y someten a su vez a los demás, son víctimas del sistema y a la vez quienes lo ejecutan, la materia triturada por la máquina y un engranaje de esa máquina.

Encontramos esa misma inspiración en diversos ámbitos de la vida real. Antón Makárenko, que dirige un orfanato montado por la Checa, se propone producir, recurriendo exclusivamente a la educación, seres humanos que se ajusten al ideal soviético de disciplina y de dureza. La biología también queda sometida al mismo esquema ideológico. La biología soviética rechaza las teorías «burguesas» de la genética, que establece los rasgos hereditarios de toda especie viva, y se pone bajo la protección del agrónomo Iván Michurin, que afirma: «Mediante la intervención humana, es posible forzar toda forma animal o vegetal a cambiar más rápidamente en la dirección que el hombre desee». Trofim Lysenko, que se presenta como su discípulo y que reinará sobre la biología soviética durante décadas, abunda en el mismo sentido: es posible transformar una especie en otra actuando sobre su entorno. «En nuestra Unión Soviética, las personas no nacieron. Yo no *nací* como un ser humano. A mí me *hicieron* un ser humano». «En nuestro país, los milagros son posibles»[11].

Otro aspecto del nietzschismo clandestino de Stalin consiste en tomarse al pie de la letra la frase «no hay hechos, sólo interpretaciones». El discurso soviético oficial describe progresivamente la realidad del país en términos que no se corresponden con la experiencia común, como si las palabras pudieran crear las cosas. Debe imponerse a la conciencia de los habitantes del país un mundo fabricado por la palabra en lugar del mundo que observan ellos mismos, la exigencia de verdad ya no desempeña ningún papel. Lo mismo sucede no sólo con el presente, sino también con el pasado, en especial con lo relativo a la historia reciente del país y sobre

todo la del partido comunista en el poder: a medida que se suceden las purgas contra antiguos dirigentes bolcheviques, se hace necesario reescribir el relato de las luchas anteriores para borrar los nombres de los que participaron en ellas y añadir los nombres de los ausentes. La práctica de colocar un relato ficticio en el lugar del relato que recordaba la gente corriente alcanza su punto culminante y se convierte en dogma con la doctrina del realismo socialista. Esta doctrina pasa a ser norma obligatoria para las artes representativas, entre ellas la literatura, a la que se le exige sustituir el mundo que existe en realidad por el mundo que debe llegar, con el pretexto de que el avance de la historia obedece a leyes inmutables y que por lo tanto el mañana es aún más real que el presente.

Esta codificación de la práctica del disfraz podría entenderse como un elogio del artista creador, pero sucede que el papel de fabricante de ilusiones está reservado al líder político, y que los artistas profesionales deben contentarse con el de simples intérpretes. La importancia de esta doctrina supera ampliamente el ámbito estético, representa en estado puro uno de los rasgos principales de la sociedad soviética durante el gobierno de Stalin, porque consagra el reino universal de la mentira. No sólo en las artes, sino en toda la vida social del país, debe sustituirse la realidad por una ficción, construida según las instrucciones formuladas por el partido. El resultado es que todo el mundo queda atrapado en varias capas de engaños. A partir de ahí se desdibuja la diferenciación entre lo verdadero y lo falso, que contamina durante mucho tiempo la conciencia de los habitantes del mundo comunista y engendra en ellos una especie de cinismo moral. La frase shakespeariana «el mundo entero es un teatro» adquiere aquí un significado nuevo (y un poco siniestro). Stalin es el director de un espectáculo cuyo escenario es el país entero y amenaza tanto el destino de sus habitantes como la salud de su alma.

Después de la Revolución de Octubre empieza una segunda gran etapa en las relaciones entre artistas y revolución, o mejor dicho en la confluencia enmarcada por esta revolución. Se tratará aquí de la relación entre dos protagonistas, las artes y el poder, los artistas creadores y los dirigentes

políticos, lo que impone abordarla de dos maneras, por la historia de las ideas y de la sociedad, y por el análisis de las obras y de la vida de sus autores. Esta última perspectiva ocupará el lugar principal, lo que permite no diluir el destino de los individuos en conceptos generales, ver el valor ejemplar de estas trayectorias llenas de trampas y al mismo tiempo preservar la diversidad de las adversidades vividas. Este trabajo me ha reservado varias sorpresas. Mientras intentaba esbozar a grandes rasgos un proceso que dura varias décadas, descubrir las principales características de un segmento de la experiencia totalitaria e identificar un esquema de regularidades y de interdependencias, me sentí invadido por la emoción ante el carácter dramático, incluso trágico, de esas existencias, sentía por esos artistas una compasión que no disminuían sus eventuales pasos en falso o sus debilidades.

A ello se añadió una reacción de carácter estético: las peripecias de esas vidas me recuerdan a los episodios con los que un hábil novelista ilustra los itinerarios que toman sus personajes. Los artistas cuya trayectoria recuerdo no sólo fueron creadores de gran talento (ya sólo la cantidad de artistas en la Rusia de las primeras décadas del siglo es impresionante), sino que su propia vida posee una indiscutible cualidad novelesca, llena de sorpresas, giros, enigmas y revelaciones, a menudo con un final dramático, con asesinatos, suicidios, traiciones, actos heroicos y valor.

Mi reacción de emoción y de compasión se explica sin duda por mi propia biografía. En ningún caso compartí el destino de los personajes cuyo itinerario cuento en este libro. Nací demasiado tarde para ello, y en otro país. Sin embargo, la vida de mi padre se parece más a las vidas que aquí comento. Nació en 1901, es decir, pocos años después de Eisenstein y antes de Shostakóvich, dos de mis protagonistas. En su juventud era de izquierdas. Entre 1924 y 1927 vivió en Berlín, en teoría para estudiar (filología e historia), aunque en la práctica pasaba casi todo el tiempo con otros estudiantes búlgaros de izquierdas que militaban en una organización controlada indirectamente por los comunistas, y por lo demás llevaba (en la medida de sus posibilidades) una vida de bohemio, solía ir a espectáculos teatrales alemanes de vanguardia y a conciertos de música moderna, a cafeterías y a restaurantes. Habría bastado un ligero golpe del azar para que

se implicara más adelante en sus actividades políticas; en 1933, huyendo de Hitler, habría podido emigrar a la URSS, y después conocer el gulag… Pero su padre dejó de mantenerlo en 1927, así que volvió a Bulgaria, se casó, tuvo hijos…

Yo crecí en la Bulgaria de después de la Segunda Guerra Mundial, cuando mi padre había empezado ya a tener algunos problemas con el poder comunista. Pero otro rasgo de su vida interior influyó sin duda en mí: a mi padre le interesaba mucho la cultura rusa. Como conocía bien la lengua, había acumulado en los estantes de su biblioteca personal muchos libros en ruso, en especial de los «grandes clásicos» del siglo XIX, aunque también de algunos autores soviéticos. Hablaba de ellos con pasión. Mis padres me enviaron a un instituto en el que impartían todas las asignaturas en ruso, lo que hizo que desde aquella época yo manejara esta lengua. Siendo yo estudiante, descubría en los estantes de la biblioteca de mi padre los escritos de los formalistas rusos, publicados en su país en los años veinte. Traducirlos al francés se convertiría en el primer trabajo al que me dediqué una vez instalado en París, en 1963.

Lo que me lleva a un segundo personaje que facilitó mi relación con los artistas rusos del periodo de entreguerras. Cuando se acercaba el momento de publicar mis traducciones, un amigo de entonces (seguramente Gérard Genette o Nicolas Ruwet) aconsejó que pidiéramos para la *Anthologie des formalistes russes* un prólogo al formalista que vivía en Occidente y que era conocido en Francia, el lingüista Roman Jakobson (1896-1982). Entonces (en 1965) lo conocí, sin sospechar que durante los quince años siguientes me ocuparía de publicar muchos de sus escritos en francés, y por lo tanto a verlo de vez en cuando. Tampoco sabía que, en la época en la que vivía en Rusia, Jakobson había sido amigo de varios artistas de vanguardia, el pintor Malévich, los poetas futuristas Jlébnikov y Mayakovski, y que para él su amistad con ellos había sido más importante para su formación intelectual que las clases de filología y de lingüística a las que asistía en la universidad. Hoy en día, para mí la figura de Jakobson está directamente relacionada con esta generación de artistas rusos.

Quisiera incorporar a este recuerdo a una tercera persona que me permite sentir este periodo de la historia como un pasado que me afecta

personalmente. Se trata de Lidiya Ginzburg, crítica literaria soviética a la que nunca conocí personalmente. Nacida en 1902, estudió con otros formalistas (Tyniánov, Eijenbaum), vivió en Leningrado los tres años de sitio durante la guerra y publicó varios libros. En 1989, un año antes de morir, me envió su último libro (en ruso), titulado *El escritor en su mesa de trabajo*, formado por escritos diversos que en aquellos años de perestroika ya era posible publicar. Uno de ellos se titula «Una generación entre dos siglos» y data de 1979, cuando Ginzburg tenía setenta y siete años. El texto, que trata exactamente del mismo tema que este libro, los artistas rusos y la revolución, me sorprendió por su agudeza, y probablemente es el germen de mi interés por el tema. Si a la autora no se le hubiera ocurrido mandarme el libro en cuestión, seguramente nunca habría oído hablar de él… En memoria de estas tres personas de la generación anterior a la mía, dedico este libro a mis tres hijos.

Este libro se presenta como un díptico que incluye dos grandes partes: un retrato colectivo y un retrato individual del artista frente al poder totalitario. El retrato colectivo está a su vez formado por una serie de breves apartados que abordan la experiencia de una quincena de creadores elegidos de entre las figuras más destacadas de esta época, en su mayoría escritores, aunque también varios representantes de otras prácticas artísticas. Esos fragmentos ilustran los diferentes momentos de la relación entre los protagonistas y la revolución, o las diversas opciones que adoptaron. He decidido presentar aquí, en lugar de una visión panorámica, una sucesión de planos que al yuxtaponerse forman una especie de mosaico, el retrato de una generación. Por su parte, el retrato individual sigue con mayor continuidad la trayectoria de un solo artista, el pintor Kazimir Malévich, que resulta ser especialmente rica tanto por los episodios por los que pasa (vanguardismo antes de la revolución, intento de articular sus teorías y el poder revolucionario después de la Revolución de Octubre, decepción y nuevo intento de introducirse en la vida pública) como por la pluralidad de los caminos que toma (pintura y escritura, arte, política y filosofía) y la intensidad de su compromiso a lo largo de toda esta trayectoria.

Estos dos retratos complementarios van seguidos de varias páginas de conclusión, en las que propongo, a partir de esta imagen del pasado, algunas

relaciones con nuestro presente.

PARTE I

DEL AMOR A LA MUERTE

Año 1917: la vida en Rusia se caracteriza, a nivel externo, por estar en el cuarto año de una guerra agotadora, sangrante y ruinosa contra Alemania y sus aliados; a nivel interno, por el aumento de los problemas sociales. A finales de febrero estalla una revuelta en Petrogrado, la capital. Se constituye un gobierno provisional formado en su mayoría por liberales, aunque deben compartir el poder con los sóviets (consejos), que representan a soldados y obreros, están influidos por diferentes corrientes socialistas y además están sometidos a la presión de las masas urbanas. El zar abdica (el 15 de marzo), lo que pone fin al régimen monárquico secular. La historia se ha puesto en marcha: estamos en la Revolución de Febrero.

En los días siguientes a la toma de posesión del gobierno provisional se proclaman principios liberales que conmocionan la vida del Estado ruso. Quedan abolidas la pena de muerte y la censura, se reivindican las libertades políticas fundamentales, se disuelven los tribunales militares y se derogan las discriminaciones étnicas y religiosas. Se instaura el sufragio universal, secreto y directo, las mujeres adquieren el derecho al voto y a ser elegidas, y se establece la jornada laboral de ocho horas. Estas medidas cuentan con la aprobación tanto de la *intelligentsia* como de los artistas creadores. Pero este gobierno no controla al ejército, no es capaz de reorganizarlo y sin embargo quiere seguir con la guerra, de modo que no puede aplacar la revuelta de los soldados. Tampoco lleva a cabo una reforma agraria en profundidad y no reparte la tierra a los campesinos, lo que provoca la agitación en el campo. El país avanza hacia la anarquía, y a medida que pasan los meses se suceden otras peripecias: un segundo gobierno provisional, presidido por Kérenski y dominado por corrientes socialistas moderadas, y después un intento fallido de tomar el poder por parte de los conservadores.

Los bolcheviques, corriente socialista radical aunque minoritaria liderada por Lenin, que acaba de volver al país, defienden la paz inmediata, lo que amplía su público, y se presentan como los guardianes de los logros revolucionarios. En otoño deciden derribar el gobierno provisional. El golpe de Estado tiene lugar a finales de octubre (el 7 de noviembre según el nuevo calendario) en Petrogrado. Moscú cae diez días después, y otras grandes ciudades la siguen. En menos de un año, lo que al principio no era más que un golpe de Estado se convierte en una auténtica revolución que sacude todos los elementos del antiguo Estado –un nuevo tipo de revolución, porque pretende de entrada establecer un régimen totalitario que no tolere el más mínimo pluralismo de los poderes.

Para asegurarse el dominio absoluto, un mes después los bolcheviques crean una policía política secreta y omnipotente, la Checa (que cambiará varias veces de nombre, GPU, NKVD, MVD y KGB; la llamaré también «los Órganos»), restablecen la pena de muerte y la censura, prohíben los partidos «burgueses» (no socialistas) y deciden disolver la Asamblea electa (en la que son minoritarios). Pero, incluso antes de dar este paso decisivo, toman medidas respecto de los artistas creadores.

El régimen totalitario siempre exige sustituir la pluralidad por la unicidad. Los ámbitos en los que se lleva a cabo el proceso también son múltiples: se suprime la pluralidad de orientaciones políticas en favor de un partido único, los poderes se concentran en las mismas manos, la información ya sólo tiene una fuente, la religión se ve sometida al poder temporal, y la economía a la política. Durante el periodo que aquí nos ocupa, 1917-1941, la relación entre poder político y artistas creadores pasará por varios estadios, que se diferencian por la amplitud de la dominación que el régimen ejerce sobre la sociedad, dominación que afecta a todos los ámbitos de la existencia del individuo, anexionados unos detrás de los otros: primero los actos y los comportamientos, luego las ideas y por último las formas de las obras de arte.

El primer estadio corresponde a los años inmediatamente posteriores a la toma del poder, 1917-1922, años de guerra civil, que gana el gobierno bolchevique, y de consolidación del poder y de sus instituciones. La actitud inicial comporta dos facetas. Se celebra con alivio la marcha de los

elementos más hostiles, o se les expulsa por la fuerza, o se les liquida. Por otra parte, desde diciembre de 1917 los bolcheviques intentan atraerse a los que no se implican en actos considerados hostiles al régimen soviético. Organizan un primer encuentro con los representantes de los artistas creadores, bajo la batuta del comisario de Cultura y Educación, Anatoli Lunacharski, que invita a ciento veinte. Parece que sólo seis asisten a la reunión, de los que tres gozan de auténtica notoriedad. Pero los dirigentes bolcheviques no se desaniman, saben que tarde o temprano los creadores los necesitarán. En cuanto a los artistas, buscan a tientas la reacción más adecuada frente al caos revolucionario.

Durante el segundo periodo, 1922-1935, el poder político se siente ya lo bastante asentado y puede reprimir legalmente los comportamientos antisoviéticos, por lo que empieza a conquistar un nuevo territorio, el del pensamiento y las ideas. Los artistas creadores no deben traspasar ciertos límites y está prohibido realizar obras abiertamente contrarrevolucionarias u hostiles al régimen, pero si respetan estas obligaciones, en un principio gozan de cierta libertad. Forman diferentes grupos y movimientos que intentan adaptarse a la nueva situación, destinada evidentemente a prolongarse, y que polemizan con vehemencia entre sí, pero el poder central los tolera a todos.

Por último, en la tercera etapa, 1935-1941, el territorio que controla el partido (por medio del Estado, dotado de una policía omnipresente) aumenta todavía más, tras los actos y las ideas se amplía al ámbito de las formas propias de cada arte. Ahora se considerará que sólo una se ajusta al dogma comunista. Como la elección de la única forma adecuada suele establecerse sobre la anterior a las tentativas artísticas de revolucionar la práctica de las artes, el movimiento adopta el sentido de una contrarrevolución cultural. La construcción totalitaria alcanza así su apogeo, porque ya no escapa a ella ninguna parcela de las actividades públicas. Es también la época del pacto germano-soviético (1939-1941), durante el cual los dos regímenes totalitarios admiten de forma tácita (aunque no públicamente) su similitud.

Desde otro punto de vista, podemos describir esta evolución no como una extensión progresiva del régimen totalitario, sino como una relación

amorosa entre los artistas y la revolución, con un estadio inicial de amor idílico, durante el cual dirigentes políticos y creadores imaginan que podrán vivir en feliz armonía, seguido de una relación cada vez más tensa, que se convierte progresivamente en una lucha entre dos fuerzas muy desiguales, lo cual conduce a la muerte de uno u otro miembro de la pareja.

CAPÍTULO 1

El impacto revolucionario

Es cierto que muchos artistas creadores decidirán emigrar o están ya en el extranjero cuando se produce el golpe de Estado. Es el caso sobre todo de los Ballets Rusos de Diáguilev y de los artistas vinculados a ellos, como el compositor Ígor Stravinski y la pareja de pintores Natalia Goncharova y Mijaíl Lariónov. Otros abandonan el país en los primeros años posrevolucionarios, como los músicos Serguéi Rajmáninov (en 1917) y Serguéi Prokófiev (el mismo año), y los pintores Vasili Kandinski (en 1921) y Marc Chagall (en 1922). Son muchos los escritores que siguen este camino, como Iván Bunin (que se marcha en 1918), Maksim Gorki (en 1921) y Marina Tsvietáieva (en 1922). El futuro novelista Vladímir Nabokov se marcha con su familia en 1917. Algunos de estos emigrantes (aunque pocos) vuelven después a la Rusia soviética, siempre por circunstancias personales, como Gorki (en 1932), Prokófiev (en 1936) y Tsvietáieva (en 1939).

Otros son expulsados por el régimen, como un grupo de intelectuales, filósofos y teólogos al que embarcan rumbo a Occidente en 1922. Al inicio de esta iniciativa, Lenin dice a Stalin: «Limpiaremos Rusia por mucho tiempo […] Todos estos enemigos… fuera de Rusia […] Detener a varios cientos sin dar ningún motivo: ¡váyanse, señores! […] Tenemos que limpiar rápidamente».[1] En ese mismo momento, Trotski publica en *Pravda*, el periódico del partido, un artículo titulado «Dictadura, ¿dónde está tu látigo?», en el que pide medidas más severas contra los intelectuales. Por último, la tercera medida contra las personas cuyo comportamiento parece irreconciliable con los principios del nuevo régimen queda ilustrada por el caso del poeta Nikolái Gumiliov, un espíritu independiente, acusado de

haber participado en un complot antibolchevique, cuya existencia jamás fue probada. Lo detendrán y ejecutarán en 1919.

Bunin, crítica del lenguaje

Es difícil encontrar una regla general que permita explicar por qué algunos artistas ven ante todo los aspectos negativos de los cambios radicales que presencian, mientras que otros valoran sus elementos prometedores. Lo que sí podemos señalar es que los primeros se atienen a describir literalmente acontecimientos de los que son testigos, mientras que a los segundos les atrae su interpretación simbólica.

Pongamos en primer lugar varios ejemplos de la vía crítica.

Iván Bunin (nacido en 1870), hijo de un terrateniente, escritor de novelas y relatos muy reconocido en Rusia antes de la Primera Guerra Mundial, siente un rechazo visceral inmediato por todo lo que representa la revolución. Se marcha de Moscú en 1918 y se refugia al sur del país, aún no sometido al control bolchevique. En 1920 consigue emigrar a Francia, donde vivirá hasta su muerte (en 1953). Será el primer premio Nobel ruso de literatura, en 1933. Anotó sus impresiones inmediatas de la revolución en un diario íntimo que cubre los periodos de enero a marzo de 1918 (en Moscú) y de abril a junio de 1919 (en Odesa), y que publicó con el título de *Días malditos*.

A Bunin le indignan las oleadas de violencia, abusos y asesinatos arbitrarios, el aumento de la crueldad en general y el imperio de la anarquía. Le sorprende la ausencia de resistencia a esa locura colectiva. Como escritor, es especialmente sensible al empleo abusivo de las palabras y a los términos grandilocuentes que sirven sobre todo para ocultar la odiosa realidad. «El demonio del odio de Caín, de la ferocidad y de la arbitrariedad más salvaje recorrió Rusia precisamente en los días en los que se proclamó la fraternidad, la igualdad y la libertad […] Vivimos día y noche en una orgía de muerte. Y todo ello en nombre del “futuro radiante” que debía surgir de esas tinieblas diabólicas» (él mismo emplea sobre todo metáforas bíblicas). El poder de las palabras es temible, adquieren la fuerza de conjuros mágicos y convierten los actos que designan en lo contrario.

«Siento literalmente un dolor físico junto al pecho izquierdo sólo con escuchar las palabras “tribunal revolucionario”. ¿Por qué un “comisario”, por qué un “tribunal”, y no sencillamente un juicio? Porque sólo estas sacrosantas palabras revolucionarias permiten tener el valor de chapotear en la sangre hasta las rodillas»[2].

Quizá por este motivo Bunin es especialmente hostil con los escritores y los intelectuales, profesiones que se supone que deben velar por el buen uso de la lengua. Es sistemáticamente hostil con Gorki, Mayakovski y Lunacharski, pero el que más le indigna es el poeta Aleksandr Blok, porque es un viejo amigo y sabe que tiene talento. Por lo tanto es un traidor, un «fornicador del verbo» que se ha convertido en un «bolchevique apasionado». Tras haber informado de una serie de pogromos, Bunin añade este comentario: «Esto quiere decir según los Blok: “El pueblo es presa de la música de la revolución… ¡escuchad, escuchad la música de la revolución!”».[3]

Bunin no intenta entender el atractivo que ejerce la revolución en muchas otras personas. En general, su diario contiene más observaciones que reflexiones. Lo más parecido a una explicación es cuando equipara las masas sublevadas con infrahombres, con animales más que con seres humanos. «El mono se despierta en el hombre», «un gorila furioso»; por todas partes ve una «multitud salvaje», un «desbordante mar de salvajes». Da la impresión de que así justifica su desprecio por los pobres, los incultos y los marginados en general, que ahora se amplía a toda la especie. «Por el hombre sólo siento asco»[4].

Bulgákov en 1917

El caso de Mijaíl Bulgákov (nacido en 1891) es bastante diferente. En 1917 todavía no es escritor. Nacido en una familia acomodada (su padre es profesor de teología en la universidad), trabaja como médico en una provincia rusa aislada, y en ese momento lucha contra su adicción a la morfina, que ha contraído en el verano de este año. Logrará liberarse de ella un año después. En esta época viaja varias veces a la Rusia presa de las

sublevaciones revolucionarias. En una carta a su hermana, fechada el 31 de diciembre de 1917, resume así sus impresiones:

> ¿Volverán los viejos tiempos? El presente es tal que me esfuerzo por vivir sin fijarme en él… ¡no ver, no oír!
>
> En mi reciente viaje a Moscú y a Sarátov, he podido verlo todo con mis propios ojos, y ojalá no volviera a verlo jamás.
>
> He visto multitudes grises berreando, lanzando insultos infames, rompiendo los cristales de los trenes, he visto pegar a gente. He visto casas destrozadas e incendiadas en Moscú…, rostros zafios y salvajes. He visto multitudes asediando las entradas de los bancos, tomados y cerrados, colas de hambrientos ante las tiendas, oficiales acorralados y en situación lamentable, he visto periódicos en los que, en definitiva, sólo se habla de una cosa: de la sangre que se derrama en el sur, en el oeste y en el este, de las cárceles. Lo he visto todo con mis ojos y he entendido definitivamente lo que ha pasado.[5]

Vemos que Bulgákov se limita a describir fielmente los acontecimientos que observa. Podría sorprendernos que, teniendo estas opiniones, no sienta la tentación de emigrar. La siente. Sus dos hermanos se exiliarán en Francia. Él estudia esta posibilidad durante el verano de 1921, cuando está en el Cáucaso. Pero, después de haber sopesado los pros y los contras, opta por otro camino: se instala en Moscú, donde quiere vivir el destino de un escritor ruso.

Así, estas primeras reacciones negativas a la Revolución de Octubre no tienen que ver con su dimensión comunista, sino con la situación de anarquía previa y que se prolonga, lo que provoca que la vida social sea cada vez más brutal.

Gorki, partidario de la Ilustración

Si Bunin emigra en cuanto puede y Bulgákov decide quedarse en Rusia, Maksim Gorki (nacido en 1868), nuestro tercer representante de la vía «crítica», seguirá un curso más complejo: se marcha en 1921, vuelve de visita en 1929 y en 1932 para quedarse hasta su muerte (en 1936). Pero la posición de Gorki en esta constelación es en cualquier caso única.

De entrada es una excepción por sus orígenes. Los miembros de la *intelligentsia* rusa suelen proceder de la pequeña o de la gran burguesía, o de ambientes ya intelectuales. Gorki es un hijo del pueblo, un huérfano que tuvo una vida miserable y tumultuosa. Autodidacta, describe en sus

primeras obras la vida de la gente humilde. Más adelante, sus relatos autobiográficos sobre su juventud tienen un éxito enorme. De talante socialista, aunque no doctrinario («me siento hereje en todas partes»,[6] escribe en 1917), se convierte en «anunciador de tempestades», como dice el título de su poema en prosa. Debe marcharse de Rusia después de la revolución de 1905, y en la emigración lo adulan los demás emigrantes rusos, entre ellos Lenin, que sabe que el escritor tiene mucho público en Rusia. Vuelve a su país en 1912, y durante la guerra defiende una posición internacionalista. En 1917 recibe la Revolución de Febrero con benevolencia y escribe con regularidad en el periódico *Novaya Zhizn (Vida Nueva)*, que publican los SR, los socialistas revolucionarios (no bolcheviques). Estos artículos formarán el volumen *Pensamientos intempestivos*, cuyas primeras versiones rusas aparecen en 1917 y 1918.

El ideal en el que se inspira Gorki es a grandes rasgos el de la Ilustración. Respecto de los acontecimientos de Octubre, su pensamiento crítico lo acerca a Bunin, aunque el talante algo altivo de este último le es ajeno (Bunin no ve esta similitud en sus reacciones, está convencido de antemano de que Gorki simpatiza con el nuevo poder). En los artículos que publica después del golpe de Estado bolchevique, Gorki no se anda con tapujos. «Lenin y sus hermanos de armas permiten todos los crímenes posibles», escribe el 7 de noviembre (calendario antiguo): se trata de matanzas, destrucciones, detenciones arbitrarias y «crímenes vergonzosos, insensatos y sangrantes», cuyo «salvajismo general» denuncia. La justicia es sustituida por los linchamientos. Los bolcheviques, enemigos de la ley y del orden, en realidad se inspiran en el anarquismo revolucionario de Necháyev, terrorista del siglo XIX. Aseguran que quieren abolir el poder zarista, pero imponen un régimen despótico que no es mucho mejor y suprimen la libertad de expresión. «¿Actúa el poder leninista de forma diferente al poder de los Romanov cuando atrapa y encierra en el calabozo a los que no piensan como él?». Aunque Gorki condenara el antiguo despotismo, no por ello estará de acuerdo con los que lo derribaron. «El exterminio masivo de los opositores es un viejo procedimiento de la política interior de los gobernantes rusos, de Iván el Terrible a Nicolás II». Probablemente es el primer comentarista que señala que la Revolución de

Octubre no es una prolongación de la de Febrero, sino una vuelta atrás que en varios aspectos se asemeja al régimen zarista anterior: la disolución de la cámara de los diputados, la instauración de una policía política con un régimen represivo y el restablecimiento de la censura.

La razón profunda de que recurra sistemáticamente a la violencia es el programa utópico de los bolcheviques, lleno de promesas irrealizables, que jamás podría cumplirse sin derramamiento de sangre. «El tándem Lenin-Trotski legitima el despotismo del poder». Gorki no cree en el éxito de estos métodos. «Las ideas no triunfan por la violencia física»[7]. Lenin actúa como un frío experimentador que lleva a cabo una investigación casi científica, con la salvedad de que su material está formado por seres humanos que en un principio están vivos, pero a los que trata como cosas inanimadas. «Los comisarios del pueblo utilizan Rusia como un terreno de experimentación. El pueblo ruso es para ellos como un caballo al que los científicos bacteriólogos inoculan el tifus para que segregue en su sangre un suero contra el tifus». Gorki señala la responsabilidad personal de Lenin y su carácter, aunque se guarda de acusar directamente al líder. «Lenin se comporta como un químico en su laboratorio», dispuesto, por exigencias de su experimento, a matar a organismos vivos. «Esclavo del dogma» e indiferente al sufrimiento de los que lo rodean, se comporta con «auténtica dureza de terrateniente con la vida de las masas populares».[8]

Sin embargo, en la primavera de 1918 Gorki modifica su posición. Sus críticas siguen siendo tan subidas de tono como antes, pero ya no apuntan a los mismos blancos. Ya no incrimina la ideología utopista de los bolcheviques y sus dirigentes, como Lenin, sino que parece que considera que el principal responsable del desastre al que asiste es el propio pueblo inculto, los *mujiks* próximos a los elementos desencadenados y los que los rodean en la vida cotidiana, a los que llama los «comisarios». Estos campesinos rusos, cuya vida ya no se somete a ninguna norma, le parecen más los nietos de Pugachov, el líder campesino rebelde del siglo XVIII, que de Marx. El hombre sin educación no puede ser libre. Antes de transformar radicalmente las estructuras del Estado, habría que hacer un largo trabajo cultural, industrializar el país y modernizarlo. En consecuencia, reduce los ataques directos contra los bolcheviques. Gorki parece darse cuenta de que

su toma del poder será duradera y de que si se quiere influir en el avance de la historia, es mejor actuar por medio de los dirigentes revolucionarios convirtiéndose en su consejero. En otras palabras, se vuelve más realista, pero esto significa también que se doblega ante el hecho consumado y considera legítima una fuerza a partir del momento en que ha vencido. El horizonte de esta lógica es justificar que en un conflicto siempre procuremos situarnos de parte del vencedor. Sigue reivindicando el programa de la Ilustración, pero ahora acepta su versión de «despotismo ilustrado».

El tono crítico, de dar lecciones, que adopta tanto él como los demás colaboradores de la revista en la que publica sus diatribas acaba molestando a Lenin, aunque no se apunte a él personalmente. En el verano de 1918, en el momento en que Lenin pasa de la frase «Todo el poder para los sóviets» a la máxima no formulada «Todo el poder para el partido», y por lo tanto al dogma del partido único e infalible, prohíbe *Vida Nueva*. Este gesto ilustra la supresión de la libertad de expresión y de todo pluralismo, que Gorki denuncia. Pero Lenin y Gorki no rompen relaciones. Lenin quiere seguir beneficiándose del prestigio del escritor surgido del pueblo, y Gorki pasa de la crítica «externa», que cuestiona la legitimidad del poder bolchevique, a la crítica «interna», que pretende influir en su orientación. En los años siguientes manda muchas cartas «amistosas» a Lenin y a los demás dirigentes, en las que les comenta su opinión sobre las decisiones que deben tomar. Unas veces defiende la causa de otros miembros de la *intelligentsia*, como Blok y los artistas teatrales, a los que impiden viajar al extranjero, y otras defiende la libertad de prensa y de expresión. A Lenin le exasperan estos consejos que no ha pedido y convence al escritor de que vuelva a Italia, donde había vivido antes de la guerra, es decir, de que emigre.

Gorki se marcha de Rusia en 1921, pero sigue enviando a los dirigentes soviéticos sus opiniones sobre temas del momento. Así, en 1922, en una carta al jefe del gobierno, comenta la persecución de los SR: «Si el juicio de los socialistas revolucionarios termina con un asesinato, será un asesinato con premeditación cuidadosamente sopesada, un vil asesinato […] Desde que empezó la revolución, he indicado miles de veces al poder soviético que exterminar a los intelectuales en un país analfabeto e inculto es un

sinsentido y un crimen».[9] La reacción del politburó será encargar un artículo sobre Gorki, para publicarlo en lenguas extranjeras, en el que se desvinculen de él ante el público extranjero. Se trata de recordar que se valoran sus obras, pero que nadie se toma en serio sus ideas políticas.

Meyerhold, el entusiasmo

Los tres prestigiosos artistas que asisten a la reunión con el poder bolchevique en diciembre de 1917 son el poeta simbolista Aleksandr Blok, el poeta futurista Vladímir Mayakovski y el director teatral Vsévolod Meyerhold. Han seguido itinerarios muy diferentes, que ilustran la variedad de caminos que podían llevar a apoyar la revolución. El entusiasmo de Meyerhold y de Mayakovski, y la música de los elementos que escucha Blok tienen poco que ver con las descripciones literales de Bunin, Bulgákov y Gorki.

Vsévolod Meyerhold, nacido en 1874, es el *enfant terrible* del teatro ruso del siglo XX, un artista que ha pasado por la escuela de Stanislavski, pero que desde hace mucho tiempo vuela con alas propias. Se hizo famoso por sus iconoclastas puestas en escena de obras clásicas y contemporáneas, en especial simbolistas. Sus espectáculos no dan muestra del menor interés por temas políticos. Durante los años de la guerra trabaja a menudo en el Teatro Imperial María, sobre todo sobre temas patrióticos.

En la efervescencia posterior a los días revolucionarios de febrero y marzo, el 14 de abril de 1917, asiste a una reunión sobre «La revolución, la guerra y el arte». Es su primera ocasión para establecer una relación entre su revolución artística y la que en esos momentos tiene lugar en la calle. Se ha conservado en un acta una alusión a su intervención, que se titula «La revolución y el teatro». En el acta leemos: «El señor Meyerhold relaciona la revolución en el teatro y la revolución en la calle a partir de una fecha. En 1905, cuando en las calles de Moscú maduraba la agitación popular, en el Estudio de Moscú se preparaba la puesta en escena de *La muerte de Tintagiles* [de Maurice Maeterlinck, dirigida por Meyerhold], en la que aparecía la figura invisible aunque aterradora de la reina […] Aplastaban la revolución en la calle, pero el teatro seguía desempeñando su papel

revolucionario. Ahora parece que se han invertido los papeles». Si se consigue subsanar este retraso, «entonces el teatro estará a la altura».[10]

Meyerhold participa también en otras reuniones y en la organización de un sindicato profesional de artistas, pero se empeña en mantener las fronteras. En noviembre de 1917, después de otra reunión, aclara así lo que piensa: «He hablado de separación entre el arte y el Estado […] Mi intención era afirmar la independencia del arte respecto de la política».[11] Sus sentimientos personales no parecen evolucionar en un sentido favorable a la revolución. En el mismo momento en que acude a su reunión con el comisario de Cultura, en diciembre de 1917, escribe a su colega director teatral Tairov: «En octubre fui incapaz de trabajar por la atmósfera en la que estaba sumido; todo estaba impregnado de ese veneno que culminó el 25 con el levantamiento de los amotinados».[12]

Sin embargo, rápidamente debe darse cuenta de que el hombre de teatro necesita la ayuda de los poderes públicos, y de que los poderes se concentran cada vez más en manos de los bolcheviques (como Gorki, justifica su sumisión a la voluntad del vencedor por realismo político). En el verano de 1918 se afilia al partido comunista. Meyerhold, que es amigo de Mayakovski desde antes de la guerra y se reconoce en sus opciones vanguardistas, decide dirigir su obra *Misterio bufo*, con decorados de Malévich, para celebrar el primer aniversario de la Revolución de Octubre. Lo consigue, pese a la resistencia de otros marxistas de gustos más convencionales, pero sólo por tres funciones. Desde ese momento todos lo consideran partidario incondicional de los bolcheviques.

Quiere colaborar en la creación del nuevo mundo comunista, constituir un nuevo repertorio revolucionario y hacer «que se oiga el rugido de nuestra época».[13] En junio de 1920 presenta un informe que empieza así: «El arte, ese jardín de flores exuberantes, no está en buenas manos hasta que se ha instaurado la dictadura del proletariado».[14] En septiembre de ese mismo año nombran a Meyerhold director de los teatros, cargo que depende del comisario de Cultura, y aprovecha la circunstancia para proclamar una revolución teatral paralela a la revolución política. «Es la época en la que, representando con todo su empeño el papel de dirigente, adopta el aspecto de comisario, uniforme militar y cazadora de cuero, apenas humanizado por

un pañuelo negro anudado al estilo artista»[15]. Pide a una comisión que transforme los textos escénicos en espectáculos revolucionarios. Y no duda en denunciar públicamente a los que no han abrazado la nueva doctrina, como la poetisa Tsvietáieva. «Las preguntas de Marina Tsvietáieva muestran su naturaleza hostil a todo lo sacralizado por la idea del Gran Octubre»,[16] escribe en el *Periódico del Teatro* en 1921.

Podría darnos la impresión de que Meyerhold, director teatral ante todo, sólo apoya este proyecto político por oportunismo (su arte, el teatro, necesita más medios materiales que la poesía o la pintura). También puede parecernos irrisorio su empeño de justificar la identidad de las dos revoluciones por la coincidencia temporal entre los motines de Moscú y los preparativos del espectáculo simbolista. Por último, podemos pensar que Meyerhold entrega con demasiada facilidad las armas, que abandona demasiado deprisa su idea del principio, la del derecho del arte a la autonomía. Pero, veinte años después, en circunstancias dramáticas sobre las que volveremos más adelante, él mismo afirma que no fue el caso, que su deseo de triunfar no tuvo nada que ver con aquellos cambios de opinión: en 1918 estaba en lo más alto de su gloria y no tenía ninguna necesidad de un carnet del partido. «Por eso nadie puede sospechar que me uní a las filas del partido por hacer carrera»[17]. Se trata más bien de que, como él mismo dice, es un hombre «impulsivo». En un primer momento creyó sinceramente que su pueblo estaba pasando por una aventura extraordinaria, inédita, en la que esperaba poder acompañarlo y ayudarlo. En 1930, durante su gira teatral por Alemania y Francia, un emigrante sugiere a Meyerhold que también él debería seguir su ejemplo e instalarse en Occidente. El director de teatro, que en esa época es consciente de la hostilidad del poder soviético con él, se niega a plantearse esta perspectiva. «¿Por qué razón?», le preguntan. «Por honestidad»,[18] responde.

Mayakovski al servicio de la revolución

Vladímir Mayakovski (nacido en 1893) se une antes de la Primera Guerra Mundial al movimiento de pintores y poetas que se denominará futurismo, incluso es uno de sus impulsores más destacados. Los futuristas se

caracterizan ante todo por rechazar las formas artísticas vigentes, por la obligación de crear obras originales, que son las únicas que pueden sintonizar con una sociedad que está transformándose rápidamente, y de ahí su interés por las grandes ciudades y el mundo de las máquinas. En el plano de las ideas políticas, también simpatizan con los que querrían cambiar la sociedad, y por lo tanto con los socialistas. Pero estas dos corrientes, la estética y la política, siguen siendo paralelas, lo que quiere decir que no se cruzan. La libertad de creación, exigencia fundamental de los futuristas, se aplica tanto respecto del pasado (no se favorece la relación con las formas artísticas tradicionales) como frente a las demandas de la sociedad y de la moral: el arte no debe someterse a mandatos externos (volveré sobre el tema). Mayakovski apoyó durante un tiempo al partido bolchevique, incluso estuvo en la cárcel (1909), pero renuncia a él cuando sus intereses artísticos toman la delantera.

A partir de este momento, su orientación revolucionaria sólo se pone de manifiesto en las obras que crea y en un modo de vida anticonformista: vestido con su llamativa túnica amarilla, con una chistera en la cabeza y la cara pintarrajeada, participa en bulliciosos *happenings* en diversos lugares públicos. Odia a los burgueses, pero para él no se caracterizan tanto por el lugar que ocupan en la vida económica del país como por su talante filisteo, conformista y mezquino.

Los futuristas celebran con alegría la Revolución de Febrero y las reformas que introduce, incluso consideran a Kérenski (uno de los dirigentes del gobierno provisional) digno de ser calificado como futurista. Mayakovski valora la abolición de la censura, y en este momento simpatiza más con el anarquismo que con el socialismo. Participa en reuniones públicas en las que la *intelligentsia* artística intenta organizarse, y él mismo monta una asociación llamada Libertad del Arte. Interviene en un mitin de la Unión de Trabajadores Culturales, donde formula dos exigencias: la necesidad de una forma artística nueva, vanguardista, para expresar las ideas revolucionarias, y la autonomía de los artistas respecto de los programas políticos de los partidos. Concluye su discurso gritando: «¡Viva la vida política rusa y viva el arte independiente del Estado!». Y aclara: «No digo que no a la política, pero en el arte no hay lugar para la política».

[19] En los meses siguientes se aparta de los temas organizativos y aparece sobre todo en el Café de los Poetas, donde defiende una «revolución de las mentes», previa a toda auténtica revolución en la sociedad.

Como Mayakovski es favorable a la Revolución de Octubre, asiste a la reunión organizada por Lunacharski, aunque prefiere la de Febrero y no puede gustarle que se restablezca la censura. Espera que los futuristas se encarguen de dirigir la vida cultural del nuevo Estado surgido de esta agitación. «La revolución del contenido, el socialismo, el anarquismo, son impensables sin la revolución formal, el futurismo», cree en marzo de 1918. **[20]** Pero no tarda en darse cuenta de que no es el caso. Además, el mes siguiente la represión se cierne sobre los grupos anarquistas con los que simpatiza. Consigue que Meyerhold dirija su obra *Misterio bufo* para el primer aniversario de la Revolución de Octubre, pero las pocas funciones programadas no suscitan una aprobación abierta por parte de los poderes públicos. En ese momento, otro dirigente bolchevique, Zinóviev, declara: «En una época como la nuestra es imposible la neutralidad […] El arte no puede ser neutral, la literatura no puede ser neutral». **[21]**

Parece como si constatar el relativo fracaso del camino que ha seguido hasta entonces hubiera llevado a Mayakovski a cambiar de opinión. Apoya plenamente el movimiento revolucionario que se apodera de Rusia, querría colaborar con lo que sabe hacer —«escribir versos»—, pero constata la ausencia de entusiasmo por parte de los dirigentes políticos. El medio que él propone parece inadecuado para el fin que apoya. Saca sus consecuencias y cambia totalmente de proyecto. En lugar del arte autónomo, ahora defenderá el arte utilitario. Al año siguiente (1919) empieza a trabajar en otra cosa: escribe el texto de los carteles que publica ROSTA, la agencia de prensa de la nueva República Soviética. Escribirá varios miles en los dos años siguientes. En el fondo, Mayakovski y todos los que siguen el mismo camino adoptan esta nueva posición no porque les parezca más justa, sino porque es la más fuerte. La admiran y deciden apoyarla porque ha vencido.

En esta época, Mayakovski aún no podía conocer el contenido exacto de las opiniones de los dirigentes revolucionarios sobre sus obras, que no eran amables. En una carta indignada que Lenin manda a Lunacharski en mayo de 1921, dice estar escandalizado por la gran tirada de una obra de

Mayakovski, califica esta decisión de «vergüenza» y añade: «No son más que tonterías, cosas absurdas y extravagantes».[22] ¿Para qué sirven todos esos inventos verbales? En cuanto a Trotski, aunque en su libro *Literatura y revolución* otorga un lugar especial a los futuristas, ve a Mayakovski más como un «compañero de viaje» que como un auténtico revolucionario. No podría ser de otro modo. Para Trotski, el origen social del escritor determina la orientación política de su obra. Por eso «observamos en la poesía futurista un espíritu revolucionario que aprecia más la bohemia que el proletariado», escribe. Así sucede también con su jefe de filas. «El individualismo revolucionario de Mayakovski ha desembocado con entusiasmo en la revolución proletaria, pero no se ha mezclado con ella. Sus sentimientos subconscientes […] no son los de un obrero, sino los de un bohemio»[23]. Trotski valora sus esfuerzos, pero tiene sus reservas respecto del resultado y no reconoce su revolución en los versos del poeta.

Blok a la escucha de los elementos

Meyerhold apoya la Revolución de Octubre pese a sus simpatías por Febrero y por la autonomía del arte, porque cree en el paralelismo entre política y estética, y porque siente un intenso deseo de existir, que satisface trabajando para el nuevo Estado soviético. Mayakovski hace lo mismo, pero tras una decisión lúcida, reflexionada y voluntaria. Cree que es la mejor manera de servir a su pueblo. El poeta Aleksandr Blok, el menos politizado de los tres, la apoya plenamente y sin reservas, arrastrado por la sensación de que ése es su destino. Es un acto de fe místico que prescinde de todo argumento, lo que lo convierte también en el acto más trágico de los tres.

Blok entra ruidosamente en la poesía rusa a principios del siglo XX (nacido en 1880, en esos momentos tiene apenas veinte años) con una serie de poemas que cantan el amor casi sobrenatural por una Bella Dama. Están impregnados de reminiscencias de textos filosóficos y teológicos, del sueño del eterno femenino, del alma del mundo y de Sofía, encarnación terrenal de la sabiduría. Por estas mismas fechas, Blok conoce a una joven a la que dota de todas estas cualidades soñadas y —milagro— consigue casarse con ella. Luego la obra del poeta pasa rápidamente por varias etapas. Tras los

primeros años de exaltación extraterrenal, descubre la ironía, el teatro ambulante, los cabarets, la fascinación por la vida desordenada y el desbordamiento de los sentidos «más allá del bien y del mal», y ahoga su desesperación cósmica en alcohol. En las oscuras callejas de la capital conoce a desconocidas seductoras, de las que por supuesto se enamora y a las que magnifica en sus nuevos ciclos poéticos. Después llega un periodo de desengaño y de desánimo, alimentado también por el fracaso de la revolución de 1905. La poesía de Blok se abre a los temas sociales, pero para contar que presiente una catástrofe inminente, una crisis terrible, un momento apocalíptico.

Estas metamorfosis de su universo dejan intacta una estructura subyacente: el poeta puede dejarse arrastrar por los ángeles o por los demonios, cantar su angustia personal o el desconcierto de una época, pero su repulsivo es el mismo, el burgués, el filisteo, el individuo atrapado en su vida cotidiana y sin sueños; el mundo sigue dividido en dos territorios estancos, el cielo y la tierra, la esencia y la existencia, la poesía y la banalidad. Lo que tampoco cambia es que los poemas de Blok ejercen una auténtica fascinación sobre sus lectores, tanto los compañeros del poeta como el gran público.

En varios artículos escritos en 1908, Blok describe su nueva visión del mundo. En uno titulado «Elementos [en ruso *stijiya*, en singular] y cultura», el autor parte de un diagnóstico del estado de ánimo que observa a su alrededor. «Cada uno de nosotros lleva en sí, lo quiera o no, lo recuerde o lo haya olvidado, una sensación de malestar, de angustia, de catástrofe y de ruptura»[24]. El análisis de Blok muestra influencias del pensamiento nietzscheano. El mundo gravita alrededor de los dos polos mencionados en el título. La *cultura*, apolínea, está de parte del control que ejercen la razón y la moral, de la fe en el progreso y también de Europa occidental. Frente a ella encontramos los *elementos*, habitualmente sometidos, pero que en todo momento pueden desencadenarse. El acontecimiento que llama la atención de Blok en esta dirección es el terremoto de Mesina de diciembre de 1908, que destruye totalmente la ciudad siciliana y provoca unos ciento sesenta mil muertos. Le muestra un poder incomparablemente mayor que el de la cultura. Sabemos que unos veinte años antes, Nietzsche, también fascinado

por las erupciones volcánicas, como la del volcán de Krakatoa (Indonesia) en 1883, escribía: «Doscientas mil personas aniquiladas de un solo golpe, es fantástico, así debería acabar la humanidad».[25]

Blok no se entusiasma tanto como Nietzsche, pero no por ello le impresiona menos la fuerza de este «elemento» hasta entonces dormido, al que une otros fenómenos violentos: «la peste, el miedo, el hambre y la revuelta», que ya no son de tipo geológico, sino biológico e incluso específicamente humano. Cuando se desencadenan, forman «un relato absurdo pero fascinante». Los elementos forman parte del principio dionisiaco, de la naturaleza, de la tierra y de la vida. Rusia está más cerca de este polo que la vieja Europa, y más aún su pueblo, de momento obediente, pero que también ha vivido revueltas violentas. Otro término al que recurre Blok para designar este conjunto de elementos es la música, no la que oyen los oídos, sino la del mundo invisible, que capta y descifra el poeta.

Cuando empiezan los altercados de 1917, Blok percibe el despertar del pueblo que esperaba y se alegra. Febrero le encanta, pero no sabe si se trata de la auténtica revolución que desea y que se confunde con la naturaleza y con los elementos desencadenados. Con más alegría recibe los acontecimientos de Octubre, que ofrecen la prueba de la radicalización que esperaba, y por eso asiste a la reunión organizada por el comisario de Cultura. Las destrucciones y las violencias no le preocupan, sabe disfrutar como poeta de los deleites de las catástrofes y puede ahora oír el ruido de la caída del viejo mundo, la música de la revolución. Expresa su conformidad con el régimen bolchevique en una serie de artículos publicados en 1918. Hay que apoyar a los bolcheviques porque expresan las aspiraciones del pueblo (buenas por definición, porque están en contacto con los elementos), y lo que aprueba no es el marxismo de los insurgentes, sino su proximidad con la Rusia profunda, la Rusia-tempestad. Si el pueblo quiere que corra la sangre, debe correr.

El punto de vista de Blok es diametralmente opuesto al de Gorki. De los dos conceptos que menciona el poeta, la cultura y los elementos, Gorki prefiere el primer término y teme el segundo. La proximidad del pueblo con los elementos es para él una fuente de amenazas, no de promesas, lo cual se

explica, al menos en parte, por la experiencia que ha vivido. Blok es un hijo de la *intelligentsia* que idealiza al pueblo, al que no conoce de primera mano. Sin embargo, Gorki es un hijo del pueblo, lo conoce desde dentro y lo observa con mirada crítica. Comparte el ideal de la Ilustración: el pueblo debe ser ilustrado y educado por los intelectuales, y Rusia debe seguir el camino europeo de la emancipación política. Lo que para Gorki es un objetivo legítimo —la separación del pueblo y de los elementos— para Blok es un desgarro. Blok sueña con la vida totalmente nueva que surgirá de la revolución. «*Rehacerlo todo*. Actuar de forma que todo llegue a ser nuevo, que nuestra vida de mentiras, de suciedad, de problemas y de fealdad se convierta en justa, pura, alegre y bella». Ante esta grandiosa perspectiva, ¿qué nos importan las víctimas que se queden en el camino? «La vida sólo tiene valor en la medida en que exigimos de ella infinitamente; todo o nada; esperar lo inesperado»[26].

Algo después, su texto titulado *El naufragio del humanismo* (1919) termina con esta predicción de carácter nietzscheano: «Ya se perfila un nuevo individuo, una nueva raza humana; este movimiento no tiende hacia el hombre ético, político o humanista, sino hacia el *hombre artista*, sólo él será capaz de *vivir* y de *actuar insaciablemente* en los torbellinos y las tempestades de la nueva época, hacia la que tiende irresistiblemente la humanidad».[27]

Los representantes del poder político se alegran de esta adhesión sin reservas. Blok es el primer autor importante que les concede su apoyo. Es cierto que la situación cambia un poco a partir de principios de 1918, cuando no se limita a hacer declaraciones políticas, sino que escribe y publica dos largos poemas en los que formula su interpretación de la revolución en curso, dos textos de factura poética original y que se leerán en todas partes: *Los doce* y *Los escitas*. *Los doce* es el relato del paseo nocturno de un grupo de guardias rojos que vagan por las calles de la capital, dispuestos en todo momento a hacer uso de las armas. Uno de ellos sorprende a su amada en los brazos de otro hombre y los mata a los dos. Al final descubrimos que no son doce por casualidad: en cabeza, junto a la bandera ensangrentada, va Jesucristo. *Los escitas* retoma el tema de un poema muy conocido en aquella época que el poeta Valeri Briúsov escribió

durante la revolución de 1905 y que tituló *Los hunos futuros*, un himno de bienvenida a los bárbaros llegados de Asia, que aniquilarán el mundo antiguo (incluido el poeta), pero al mismo tiempo reanimarán su cuerpo con su sangre caliente. En el poema de Blok, las hordas asiáticas son sustituidas por los rusos («los escitas»), alzados entre los mongoles y los europeos del oeste, que participan de la energía de Lisboa y de Mesina (dos famosos terremotos). Sienten cómo crece en ellos el odio por el mundo antiguo y el amor por el nuevo. Estos bárbaros traen paz y fraternidad para todos.

Los dos poemas suscitan la indignación de los enemigos de la revolución: ¿cómo se atreve el poeta a ensalzar la violencia revolucionaria y a profanar al personaje de Jesús equiparándolo con los criminales bolcheviques? Pero entre los revolucionarios la reacción no es mucho más indulgente. A Trotski no le gusta nada la imagen que da Blok del comportamiento irresponsable de los guardias rojos, que utilizan las armas como les da la gana. «Si hubieran pillado a un guardia rojo así, el tribunal revolucionario lo habría condenado a muerte»[28]. No deben confundirse los desenfrenos anarquistas que ha representado Blok con la disciplina comunista. Lunacharski lamenta que Blok no hubiera puesto en cabeza del grupo armado, en lugar de la «lamentable antigualla» de Jesús, a un hombre real, por ejemplo el secretario del partido, el propio Lenin.

Vemos aquí el profundo malentendido que se produjo entre el poeta y los dirigentes políticos: éstos habrían querido que representara al ejército y la revolución atendiendo a su ideal (que más adelante codificará la doctrina del «realismo socialista»), pero el poeta los describe tal como se presentan a su imaginación, como encarnaciones de los elementos desencadenados: el viento, la nieve y la tempestad. Ni al poeta ni a los políticos les preocupa la verdad concreta de estas imágenes, como tampoco a los lectores de antaño o de ahora, cautivados por la belleza de los versos del poeta.

El problema que plantea la visión interior de Blok es que nada puede confirmarla ni desmentirla. Al ser producto de un contacto sobrenatural, «musical» y místico del poeta con el mundo, se toma o se deja. Se apoya en un acto de fe, no en un argumento racional. ¿Y si el poeta dejara de oír la música del mundo? Es precisamente lo que le sucede a Blok en 1919, después de su periodo de euforia. De repente le da la impresión de que la

revolución ha desaparecido y ha cedido su lugar a la política, la vida que lo rodea pierde para él todo sentido y está cada vez más deprimido. La relación con los ángeles alados y los demonios de la revuelta se ha roto, el fuego se ha extinguido y sólo quedan cenizas. Blok está hambriento, cansado y enfermo, pero no intenta curarse. Desde que la música lo ha abandonado, no camina y le cuesta respirar. Da la impresión de ser un hombre que se ha retirado del mundo, que se deja morir. El 18 de abril de 1921 escribe en su diario: «Los piojos han vencido al mundo entero, asunto concluido». Su desesperación no tiene límites.

Sin embargo, antes de morir encuentra las fuerzas para expresar el último estadio de sus reflexiones sobre la relación entre el artista creador y el mundo que lo rodea. Es el último discurso que pronuncia, en febrero de 1921, en una conmemoración de Pushkin. Lo titula «De la misión del poeta», y es su auténtico testamento. Detalla ahora esta misión en tres funciones. En primer lugar, el poeta debe poder escuchar los elementos y percibir el chisporroteo del mundo —en esto las ideas de Blok no han cambiado. En segundo lugar, debe armonizar los sonidos que ha oído y dar forma al caos original, una labor que antes silenciaba —por lo tanto, los elementos solos ya no bastan. Por último, en tercer lugar, el poeta debe introducir los resultados de su trabajo en la sociedad en la que vive.

En el discurso centra especialmente su atención en esta última fase de la acción artística y da la impresión de que formula observaciones sacadas de su experiencia reciente. Porque ve un conflicto nuevo entre el creador y un avatar del «pueblo», que designa ahora con una palabra que toma de Pushkin: la «plebe». Es el pueblo amordazado y controlado por los funcionarios y por la burocracia (lo que Gorki llamaba los «comisarios»). «La actividad del poeta es absolutamente incompatible con el orden del mundo exterior». Pero «la plebe exige al poeta que, como ella, se ponga al servicio del mundo exterior, le exige que sea útil». Intenta conseguir este resultado actuando principalmente sobre el producto acabado, por medio de la censura, controlando la introducción de las obras en la sociedad. Pero podríamos imaginar que quisiera intervenir también en las dos primeras fases de su trabajo, escuchar el murmullo del mundo y dar forma a lo que se ha oído, y en este caso los daños serían aún más graves (Blok anticipa, y no

se equivoca, lo que llegará en los años siguientes). El texto termina con la siguiente constatación trágica: «El poeta muere porque ya no le queda aire que respirar; la vida ha perdido su sentido».[29] Estamos lejos aquí de la sumisión ciega a los elementos y al pueblo.

¿De qué muere Blok? De una enfermedad del corazón, de hambre y de malnutrición, de agotamiento, cierto. Pero su negativa a curarse y su voluntad de morir también permiten ver en su muerte un lento suicidio. Sus amigos, sus médicos y sus admiradores querrían salvarlo, piensan que podría curarse si lo enviaran a un hospital cercano de Finlandia. Pero los «funcionarios» no están de acuerdo. Pese a las repetidas intervenciones de Lunacharski y de Gorki, la Checa y el politburó (incluido Lenin en persona) le niegan el permiso para viajar al extranjero con la excusa de que una vez fuera del país podría escribir poemas antisoviéticos. Blok muere en agosto de 1921, a los cuarenta y un años. Esta muerte «natural» es no sólo un suicidio, sino también un asesinato. Así, el artista que había celebrado la revolución sin reserva alguna, a diferencia de sus dos compañeros, es el primero en morir. Sus compañeros tendrán también una muerte violenta, uno (Mayakovski) diez años después, y el otro (Meyerhold) veinte años después.

Pasternak, simpatías y reservas

Hay un último grupo de artistas cuyas reacciones a la Revolución de Octubre no pueden reducirse al simple apoyo o rechazo, cuyas opiniones tienen más matices. Pongo aquí dos ejemplos.

A principios de 1917, Borís Pasternak (nacido en 1890) está en la región de los Urales trabajando como administrativo. Tiene veintisiete años, acaba de publicar su segundo libro de poemas, *Por encima de las barreras*, y no tiene ingresos fijos. En los Urales conoce a personas con ideas revolucionarias. A finales de febrero les llega el rumor de que los acontecimientos se precipitan en Petrogrado. En marzo, después de la abdicación del zar, Pasternak vuelve a Moscú, donde nació y donde siguen viviendo sus padres. La ciudad está en ebullición. No puede mantenerse al

margen del ambiente general, mucho menos teniendo en cuenta que está enamorado de una chica fascinada por los cambios en curso.

A Pasternak le afecta esta agitación, pero se abstiene de participar en las reuniones, comisiones y manifestaciones, que se multiplican a medida que pasan los meses. Se limita a sus ocupaciones habituales, traduce, escribe poemas y planea escribir una obra de teatro sobre la revolución, pero no la rusa, sino la francesa. Su actividad principal durante el verano de 1917 será escribir otro libro de poesía, *Mi hermana la vida*, que publica en 1922 y convertirá inmediatamente a su autor en uno de los poetas rusos vivos más famosos. Los poemas surgen de su experiencia amorosa (marcada por una ruptura), pero también destilan y permiten revivir el ambiente de euforia de aquellos meses.

La Revolución de Octubre acaba con esta efervescencia. El recuerdo de aquellos días, que Pasternak decidió transcribir en su autobiografía *El salvoconducto*, escrito en 1931, no posee ningún tinte político o moral, contiene la experiencia de un observador neutral, que se queda fuera del acontecimiento, una experiencia prácticamente estética. Cuenta que se oían disparos por todas partes, pero que «resultaba imposible encontrar su ritmo», de modo que «se sentían deseos […] de disponer de metrónomos en los callejones».[30] Nos cuesta un poco reconocer en esta descripción los días que decidirán el destino de Rusia durante casi un siglo. En diciembre de 1917, una carta a una amiga lo muestra también muy poco interesado por los combates que tienen lugar a su alrededor. «Le diré breve y firmemente: en cuanto se calmen los acontecimientos, en cuanto la vida parezca vida y volvamos a ser seres humanos (porque ahora aquí no somos seres humanos), aparecerá algo grande mío, una novela». ¿Será el retraso en la publicación de la novela el único inconveniente de la Revolución de Octubre?

En realidad no. Al final de la carta, Pasternak vuelve sobre lo que anticipaban las palabras entre paréntesis. «Dígame, donde usted vive, ¿la gente ha sido más feliz este año? Aquí, por el contrario, todos se han vuelto más feroces […] Más feroces y más desesperados»[31]. En efecto, las batallas alrededor de Moscú causan estragos, el hambre empieza a instalarse en la ciudad, y a los abusos cometidos por un bando responde el otro con

crueldades aún mayores. Dos poemas que Pasternak escribe a principios de 1918 (aunque no se publican con él en vida) se hacen eco de estos nuevos acontecimientos. El primero recuerda el asesinato de dos diputados de la asamblea constituyente que estaban en el hospital a manos de marinos bolcheviques. El poeta se pregunta si esa violencia escandalosa podría reclamarse heredera de Marx.

El segundo poema, titulado «La Revolución rusa», muestra aún mejor la diferencia entre las dos revoluciones, la de febrero y la de octubre, para Pasternak. La primera la celebra de entrada («Qué bueno era respirar por ti en marzo»), porque encarna una esperanza: «que ésta, la más luminosa de todas las grandes revoluciones, no derramará sangre». Todo cambió con la llegada de Lenin, en abril de 1917, en su vagón precintado: el dirigente bolchevique trajo consigo la destrucción despiadada. Exigió: «¡Moldead raíles fundiendo a los hombres!». Sin el menor respeto por su país, ordenó: «¡Llena de humo, aplasta y pasa! […] Aplasta, esto es la patria […] aplasta, no temas las ataduras».[32] El punto de partida del poema es otro incidente sangrante: en diciembre de 1917, los marinos de Kronstadt capturaron a los oficiales que estaban al mando y los lanzaron vivos a las calderas de los barcos.

En ese momento de su vida, Pasternak no siente especial simpatía por las ideas y los ambientes vinculados al partido bolchevique. En los años anteriores, sensible a los grandes cambios en la literatura y el arte de esa época, decidió unirse al grupo más innovador, el de los futuristas. Participa en las reuniones y en publicaciones colectivas, y escribe sobre colegas poetas a los que admira. Respeta a Jlébnikov, aunque sigue atrayéndole especialmente la figura carismática de Mayakovski, poeta, pintor y agitador en todos los géneros, y valora su compromiso auténtico, que no diferencia entre ser y decir. «En lugar de interpretar papeles, interpretaba su vida»[33]. Pero los futuristas no se limitan a cambiar por completo las reglas de su arte, sino que también sueñan con reconstruir el mundo. Querrían ser revolucionarios en todo.

Pasternak no tardará en descubrir que en realidad su lugar no está en el ambiente vanguardista. En un principio se da cuenta de que no le interesa mucho la vida de los grupos artísticos, de que no consigue mantenerse al

corriente de sus actividades y también de que es incapaz de escribir prólogos programáticos. Admira a Mayakovski, pero prefiere verlo a solas, no acompañado de su séquito de epígonos. Además, no está de acuerdo con la actitud de los vanguardistas, en especial de los futuristas, de valorar la innovación como tal y condenar el arte antiguo simplemente porque es antiguo. A él siguen gustándole autores de épocas pasadas, no aspira a la descomposición de las formas vigentes y no pretende ser un revolucionario. Por último, no comparte las pasiones políticas de sus amigos futuristas. En una carta a uno de ellos describe su «estado de ánimo en general en todo este tiempo» como de «inactividad agresiva y persistente»; en otro lugar, como un «irreflexivo apoliticismo».[34]

Desde un punto de vista más profundo, varios elementos de la visión del mundo que ha adoptado no encajan con la concepción antropológica que se desprende de los programas artísticos de vanguardia. Pasternak sólo formulará estos elementos tiempo después, aunque están muy presentes en su actividad desde el principio. No imagina al ser humano como el creador libre de su destino. En *El salvoconducto* describe cómo su vida adquiere forma únicamente interactuando con los demás, que poseen también las claves para que se realice. «Todos nosotros sólo nos hemos convertido en hombres en la medida en que hemos amado y hemos tenido ocasión de amar a los hombres»[35]. El sentimiento más antiguo que recuerda es la compasión que sintió ante el sufrimiento de una persona vulnerable (encarnada de forma ejemplar, para él, por una mujer) o la idea de la muerte inevitable de sus seres queridos. Es consciente de que todo ello lo distancia de los gestos heroicos, alabados en la tradición rusa, y lo acerca a las personas normales y corrientes, inmersas en su vida cotidiana. Por eso, en el momento de la agitación revolucionaria, Pasternak está dispuesto a romper definitivamente con los grupos de vanguardia. En la primavera de 1917 se encuentra con Mayakovski y le comenta que quiere dejar el movimiento futurista. Su amigo se ríe y está de acuerdo.

En esta misma época, 1917-1918, Pasternak escribe uno de sus pocos textos programáticos, destinado ante todo a sí mismo, como un cuaderno de notas, y que no publicará hasta 1922. Se titula *Algunas posiciones* (en una versión anterior *Quintaesencia*) y parte de una imagen chocante: a

diferencia de lo que piensan sus contemporáneos, el arte no está destinado a existir de manera autónoma ni como la expresión de una sensibilidad. Hay que pensarlo no como una fuente que derrama su agua en la tierra, sino como una esponja. La vocación del arte es absorber lo que está fuera de él, depende rigurosamente de los órganos de percepción. El poeta es fundamentalmente un espectador del mundo, y su principal aspiración es serle fiel. «Lo único que está en nuestro poder es conseguir no deformar la voz de la vida que resuena en nosotros»[36]. Quien no consigue encontrar y decir la verdad del mundo malogra su vocación de poeta o de artista.

Así, el programa comporta dos exigencias complementarias. Su primera función es captar y transmitir el espíritu o el sentido del mundo en el que vive el poeta. Pero para conseguirlo debe ser una persona auténtica, elaborar sólo lo que él mismo experimenta, porque en caso contrario no sería más que un conformista plano, que crea al dictado de las modas del momento unas obras que nacen muertas. No es fácil conseguir el equilibrio entre percepción atenta y expresión sincera. La dificultad procede de la dualidad de la exigencia: la fidelidad en cuestión tiene que ver tanto con el mundo como con uno mismo, como si el uno debiera coincidir con el otro. La exigencia, como vemos, afecta no sólo a la técnica literaria o artística, sino también al propio ser del creador.

Esta concepción del arte, basada en su visión de lo que es un ser humano, lleva a Pasternak a tomar distancia con otras concepciones estéticas. Pese a que respeta al simbolista Biely, no comparte su pasión por la pura musicalidad de los versos, ni cree que los sonidos tienen sentido por sí mismos; la música verbal no es independiente del significado de las palabras. Aunque admira al futurista Jlébnikov, debe constatar lo que los separa: «En cualquier caso, poesía tal como yo la entiendo tiene lugar en la historia y en colaboración con la vida real».[37] El poeta debe preocuparse por el mundo, no sólo por la literatura, no debe pensarse como genio solitario, creador omnipotente de mundos, superhombre opuesto a la plebe mediocre, sino saberse en continuidad con los que no son poetas, incluso con los filisteos. En un texto breve, «Cartas de Tula», escrito en abril de 1918, Pasternak establece una oposición categórica. Por un lado los vanguardistas, que «alardean de genio, recitan y se lanzan frases unos a

otros», hacen gestos teatrales, lamentan la esterilidad de los demás y se quejan de la mentalidad pequeñoburguesa; por el otro, los escritores que, como Tolstói, no olvidan someter sus actos a examen de conciencia.[38] Estos escritores no pueden separar las exigencias éticas de las estéticas. Pasternak decide entonces abandonar la poesía y empezar una novela «a lo Balzac». Sólo publicará la primera parte, titulada *La infancia de Liuvers*.

La concepción del mundo por la que opta permite entender su relación con la revolución política que acaba de vivir, e integra elementos dispares. En principio, la revolución se ha producido incuestionablemente, su llegada representa la realidad del país en el que vive Pasternak. En tanto que poeta y artista, no tiene que plantearse si la acepta o no. Su deber es escuchar el mundo y la vida, pero, en el país en el que vive, el uno y la otra surgen de la revolución. Además, la revolución es efecto de un arrebato moral: unos individuos, indignados por la opresión en la que viven, tanto ellos como sus seres queridos, deciden un día sublevarse y derrocar el orden imperante para construir un mundo más justo. Este impulso, que puede adoptar formas diferentes, una en Tolstói y otra en Lenin, tampoco es cuestionable y pone de manifiesto la mejor parte del hombre, cuando decide poner en cuestión las reglas heredadas del pasado y abandonar las normas que creía inmutables. Pasternak no puede olvidar su experiencia concreta de los combates en 1917-1918, pero no sabe integrarla en la imagen global de la revolución que se ha formado.

Tsvietáieva, los hombres antes que las ideas

Marina Tsvietáieva nace en 1892 en un entorno parecido al de Pasternak: su padre es director de un museo, y su madre, una talentosa pianista que tras la maternidad renuncia a su instrumento. Sus padres mueren antes de la revolución, y ella escribe y publica poemas desde los veinte años. Como muchos hijos de la *intelligentsia* de esta época, Tsvietáieva no se opone por principio a la idea de revolución. La de 1905, reprimida con sangre, despertó su entusiasmo adolescente, hasta el punto de escribir muy seriamente al hombre del que estaba enamorada: «Lo que me contiene de suicidarme es la posibilidad de que llegue pronto una revolución». En la

misma carta adoptaba tonos nietzscheanos para expresar su fascinación por la guerra, momento de intensidad máxima: «¡Ojalá hubiera una guerra! ¡Qué palpitante y brillante se volvería la vida! ¡Así se puede vivir, así se puede morir!».[39] Lo que arrastra a Tsvietáieva hacia la idea de revolución es el desencadenamiento de los elementos, el rechazo del orden existente y la audacia del anticonformista. Pero esta ilusión juvenil no dura mucho, y el mundo real recupera sus derechos. Además, la liberación de los elementos debe llevar a una forma que encierre el poder primitivo, pero que no por ello lo elimine (en esto Tsvietáieva coincide con el último Blok). En 1919 escribe: «Las dos cosas que prefiero por encima de todo: el canto y las palabras. (Es decir, la nota [añadida] es de 1921: los elementos y la victoria sobre ellos)».[40] Dicho de otra forma, la corriente apolínea debe dominar la corriente dionisiaca…

No encontramos ningún rastro de la Revolución de Febrero en sus cuadernos ni en su correspondencia. En esta época su atención se centra exclusivamente en su vida interior. Cuando acaba de dar a luz a su segunda hija, escribe a su cuñada: «Cantidad de proyectos de todo tipo —exclusivamente interiores (versos, cartas, prosa)— e indiferencia total por saber dónde y cómo vivir». Y, en esa misma época, en su cuaderno: «Indiferencia más que absoluta por toda tragedia no amorosa (la tragedia de Abraham, de Lucifer, de Antígona…)». Unos meses después añade: «¿Qué hago yo en este mundo? Escucho mi alma».[41]

La Revolución de Octubre la priva de esa dedicación. De entrada, porque divide el país en dos («rojos» y «blancos»), lo que separa a familias y amigos, y en segundo lugar porque corta drásticamente sus medios de supervivencia (se confiscan los bienes, y los bancos cierran las puertas). En el momento en que se produce el golpe de Estado, Tsvietáieva está en Crimea (territorio «blanco»), mientras que su marido y sus hijas están en Moscú («rojo»). Corre a reunirse con su familia. En el tren, escribe en su cuaderno una carta a su marido en la que promete: «Si Dios hace el milagro de dejaros vivir, os seguiré como un perro».[42] Se encuentra con su familia y vuelve al sur sólo con su marido. Poco después regresa a Moscú para reunirse con sus hijas, y su marido se alista en el Ejército de Voluntarios («blancos»). Empieza entonces para ella la difícil vida de una madre de dos

hijas que vive sola, sin medios de subsistencia, que intenta escapar del frío, del hambre y de las enfermedades que asolan Moscú.

Desde octubre de 1917 hasta principios de 1920, es decir, durante más de dos años, Tsvietáieva lleva un diario íntimo, en el que anota sus impresiones y las reflexiones que estas impresiones le sugieren. Tres años después, a partir de principios de 1923 (cuando acaba de emigrar), decide ordenar estas notas para hacer un libro. Publica varios extractos en revistas de la emigración, pero el libro entero no saldrá a la luz hasta mucho después de su muerte. Lo había titulado *Indicios terrestres*, y es uno de los textos más evocadores de este periodo tumultuoso. Tsvietáieva transcribe conversaciones, observaciones y reflexiones de aquel momento, que no se inscriben en ningún programa político consciente. Su marido se ha alistado en el bando de los blancos, pero los sentimientos de la poetisa son más complejos. En primer lugar, porque incluso de lo peor de los bolcheviques es capaz de sacar consecuencias positivas. Una nota de su cuaderno, con fecha 24 de julio de 1919, se titula «Justificación del mal», y ese «mal» es el bolchevismo. Tsvietáieva enumera las siguientes justificaciones: «3) Confirmación definitiva de que el cielo es más caro que el pan […] 5) Destrucción de las fronteras de clase, no por la violencia de las ideas, sino por el sufrimiento general de Moscú en 1919». Unos años después resume: «El comunismo, al empujar la vida hacia el interior, dio una salida al alma». **[43]**

Pero sobre todo, desde esta época y hasta el final de su vida, Tsvietáieva se niega a encerrar a los individuos en categorías como «rojo» o «blanco», o a los grupos humanos como rusos o alemanes (al principio Rusia está en guerra contra Alemania), o como judíos o cristianos. Escribe también en «Justificación del mal»: «4) Confirmación definitiva de que no son las ideas políticas —en ningún caso las ideas políticas— las que unen o separan a la gente (yo tengo amigos maravillosos que son comunistas)». Unos días después anota en su cuaderno: «Todo mi credo político cabe en esta sola palabra: contestataria». *Indicios terrestres* está lleno de notas que ilustran este principio. Sin esconder jamás sus simpatías por la Guardia Blanca, Tsvietáieva procura evitar los juicios sistemáticos y maniqueos («toda mentira emite al menos un rayo hacia la verdad»), y sobre todo procura no

confundir las ideas con los individuos. «No odio a los comunistas, sino el comunismo» (invierte aquí la frase que se oye tan a menudo: «El comunismo es maravilloso, pero los comunistas son terribles»). Lo mismo comenta en las cartas que escribe a sus amigos en esta época. Dice que en su libro encontramos, «pese al indudable talante blanco, una admiración total por algunos comunistas vivos irreprochables», «hay comunistas agradables y blancos irreprochables».[44]

Tsvietáieva se sitúa por encima del conflicto de los rojos y los blancos, y no da la razón a ninguno de los dos ejércitos. Esta vez se trata de un punto de vista suprapolítico, o quizá simplemente humano. Considera que en ambos bandos hay fanatismo y ceguera, y también violencia y sufrimiento. En esa lucha encarnizada por el poder, no se reconoce en ninguno de los dos bandos. La inmensa energía perdida por objetivos tan insignificantes le parece vana, y está dispuesta a llorar por las víctimas de los unos y de los otros, sea cual sea su color. Un poema de diciembre de 1920 participa de esta segunda actitud respecto del conflicto en curso. Dice, entre otras cosas:

> De izquierdas como de derechas
> Surcos ensangrentados
> Y cada herida:
> ¡Mamá!
>
> Y yo, enajenada,
> sólo oigo eso,
> Tripas – en las tripas:
> ¡Mamá!
>
> Todos tendidos juntos –
> Nadie podría separarlos.
> Mirad: un soldado.
> ¿Dónde está el nuestro? ¿Dónde el suyo?
>
> Era blanco – es rojo:
> La sangre lo ha enrojecido.
> Era rojo – es blanco:
> La muerte lo ha emblanquecido.[45]

Tsvietáieva piensa lo mismo de las afiliaciones étnicas. Después de la revolución, suele identificarse a los judíos con los rojos, lo que provoca nuevas oleadas de antisemitismo en otros grupos de la población.

Tsvietáieva cuenta en *Indicios terrestres* sus viajes por la Rusia profunda en busca de comida. No deja de reiterar contraejemplos a sus interlocutores: también hay judíos que son enemigos de los bolcheviques. «Hay todo tipo de judíos, como hay todo tipo de rusos». La germanofobia también ha salido reforzada de los años de guerra. Tsvietáieva termina sus extractos del diario íntimo con un capítulo titulado «De Alemania», que es un himno de amor a las tradiciones de este país. Concluye: «Me da lo mismo si la atrocidad es alemana o rusa».[46]

Sin duda no es casualidad que Tsvietáieva no consiga publicar la obra extraída de sus diarios íntimos. No hay la menor posibilidad de que aparezca en la Rusia soviética, pero la situación no es más sencilla en la emigración rusa. Algunas editoriales estarían encantadas de publicar un relato que denunciara las vilezas de los bolcheviques, pero no es eso lo que ha escrito Tsvietáieva. Su libro no hace valoraciones políticas, no analiza ni juzga las fuerzas colectivas, sino que describe las experiencias de los individuos desde un punto de vista sencillamente humano (el ser humano no se reduce a las ideas que profesa), no defiende una tesis, sino que pretende captar una verdad. Después de la revolución, ni rojos ni blancos quieren escuchar estas palabras. Sólo conocen los pros o los contras. No debe existir un punto de vista que englobe tanto los unos como los otros.

CAPÍTULO 2

Elegir el camino

En los primeros años después de la revolución, los bolcheviques tienen prioridades más importantes que controlar a los artistas y se limitan a tomar algunas medidas administrativas: restablecimiento de la censura y expulsiones. Además, parece que a Lenin no le interesan estos temas. Pero en 1922 la situación ha cambiado: la guerra civil ha terminado y Lenin está enfermo. En ese momento un dirigente bolchevique de primera línea, Trotski, aborda el tema del lugar del arte en la nueva sociedad. *Literatura y revolución*, escrito en 1922-1923 y publicado en 1924, sigue siendo un libro influyente hasta el destierro de su autor, en 1929.

Las tesis de Trotski se inscriben en una visión marxista ortodoxa. Las ideas y las obras son resultado automático de las realidades políticas y económicas, «el espíritu se limita a renquear detrás de lo real», «la cultura vive de la savia de la economía». La antigua literatura, prerrevolucionaria, era la expresión de las clases dominantes, la nobleza y la burguesía. Al ser derribadas, debe aparecer una nueva literatura a cargo del proletariado. «El arte refleja, directa o indirectamente, la vida de los hombres que hacen o viven los acontecimientos». El arte nuevo lo crearán «sólo aquellos que se funden con su época». No es posible rechazar la revolución. «Quien se queda fuera de la perspectiva de Octubre se encuentra total y desesperadamente reducido a la nada». Pero una vez establecido este marco, el papel del partido se detiene, no necesita inmiscuirse en el trabajo concreto de los artistas. Una vez determinado si están a favor o en contra de la revolución, hay que «concederles libertad total de autodeterminación en el ámbito del arte». Hay que dejar estas cuestiones a los propios artistas. «El

desarrollo real del arte y la lucha por formas nuevas no forman parte de las preocupaciones del partido»[47].

Dado que no va a reglamentarse cada uno de sus actos, es preciso tomar medidas para que los artistas tengan buenas intenciones respecto del poder soviético. En junio de 1922 Trotski envía una nota a sus colegas del politburó sobre la actitud a adoptar con los escritores: hay que mantener una censura despiadada, cierto, también hay que pensar en guiar sus pasos en la dirección correcta, pero para conseguirlo es preferible utilizar la zanahoria que el palo. Para ello es preciso reservar dinero, que se repartirá si la ocasión lo exige. Dos días después Stalin se apresura a enviar también él una nota a los mismos dirigentes del partido: quizá por última vez en su vida expresa su acuerdo con el que poco después se convertirá en su enemigo mortal. «El tema que ha planteado el camarada Trotski, conquistar a los jóvenes poetas mediante el apoyo material y moral, es oportuno»[48]. Stalin añade una sugerencia práctica: lo ideal sería colocar en cabeza de la organización de los escritores a una personalidad fiel pero que no sea del partido, porque eso ofrecerá a los artistas una apariencia de libertad (esta preocupación por las apariencias hace que el propio Stalin se comporte como un artista). Unos años después, en 1925, en un discurso dirigido a los artistas, eruditos y escritores, el teórico del comunismo Nikolái Bujarin afirma triunfante: «Vamos a manufacturar a los intelectuales como productos fabricados en cadena en las fábricas».[49]

Mientras esperan ese feliz día, los escritores (y muchos otros artistas que les siguen los pasos) se dividen en diversos grupos y subgrupos, identificados como tales y tolerados por los responsables del partido, pero que luchan violentamente entre sí. Visto de forma retrospectiva, surgen tres grandes grupos. Dos de ellos rivalizan para conquistar el puesto dominante: los constructivistas, surgidos del grupo futurista de antes de la revolución, cuya figura emblemática es Mayakovski y que se agrupan alrededor de la revista *LEF* (acrónimo de Frente de Izquierda de las Artes), y los «proletarios», un grupo que surgió después de la revolución, en el que muchos de sus miembros proceden del entorno obrero o campesino y que suelen retomar directamente los eslóganes del partido en sus obras. Unos y otros reivindican la doctrina comunista, el poder soviético y la Revolución

de Octubre, pero los primeros defienden una revolución, paralela aunque subordinada, en la práctica de las artes, son los herederos de los vanguardistas de los años anteriores a 1917. Además de Mayakovski, se ajustan a esta descripción artistas como Meyerhold, Ródchenko, Bábel, Eisenstein y Shostakóvich. Los segundos no se preocupan de buscar una forma nueva para las ideas nuevas, incluso creen que las investigaciones de los constructivistas hacen que sus obras resulten incomprensibles para el pueblo.

Los dirigentes bolcheviques, como Trotski y Lunacharski, recurren a la expresión condescendiente «compañeros de viaje» para designar a los miembros del tercer gran grupo, que no están afiliados a ningún partido, no son proletarios y aceptan el poder comunista, pero no pretenden ponerse a su servicio, como por ejemplo Zamiatin, Yesenin, Pilniak, Pasternak y Bulgákov. En las controversias posteriores, suelen utilizarlos como repulsivo, como chivo expiatorio, como cabeza de turco de los dos grupos anteriores. Ellos mismos se consideran moderados y no creen obligatorias ni las formas vanguardistas ni las profesiones de fe comunistas.

Quedan fuera de estos grandes grupos varios individuos aislados, como el poeta futurista Velimir Jlébnikov (aunque muere en 1922) y el pintor suprematista Malévich, que reivindican la autonomía total del arte, y varios «emigrantes dentro del país» cuyas obras apenas hacen referencia al nuevo régimen, como los poetas Anna Ajmátova y Ósip Mandelstam.

La toma total del poder por parte de Stalin, en detrimento de sus rivales bolcheviques, en 1929, anuncia el principio del fin de este periodo de disputas y de competencia entre tendencias divergentes. En 1932, el politburó anuncia la disolución de todos los grupos de escritores y su inminente agrupación en el marco exclusivo de la Unión de Escritores Soviéticos. Entretanto, los «proletarios» habían logrado imponerse (el suicidio de Mayakovski, en 1930, tuvo mucho que ver), de modo que esta disolución supone un alivio para los miembros de los demás grupos.

También en 1932, durante una reunión privada con un grupo de escritores, Stalin les ofrece una definición cargada de significado: los escritores están destinados a ser «los ingenieros de las almas humanas». Esto quiere decir de entrada que ya no tienen otra opción: sus obras deben

servir para educar a la población del país. Además es una responsabilidad abrumadora, porque pueden pedirles explicaciones en caso de que fracasen. Las posibilidades de elegir en su trabajo profesional se restringen en la misma medida. También es significativo que Stalin elija la imagen del ingeniero (en lugar de la tradicional del pastor o del jardinero), que implica que la ciencia conoce perfectamente cómo se forma el alma humana y que es lícito fabricar *homo sovieticus* a voluntad. Por otra parte, está claro que Stalin dice esta frase a los escritores para halagarlos. En realidad, los únicos ingenieros son él mismo y sus camaradas dirigentes del partido. Los escritores quedan relegados, en el mejor de los casos, al papel de simples técnicos propagandistas.

En el primer congreso de escritores, en 1934, se concretará la fórmula del «realismo socialista», que supuestamente definirá el camino impuesto al arte soviético. Podríamos pensar que existe la posibilidad de que las dos palabras que la componen no siempre estén de acuerdo, porque «realismo» parece referirse a la relación entre representaciones y realidad, y por lo tanto se inscribe en la categoría de la verdad, mientras que «socialista» designa un ideal, y en consecuencia califica la capacidad de la obra de promover el bien. ¿Y si la verdad y el bien, el ser y el deber ser no se combinaban armónicamente? ¿Si ser realista no llevaba a defender el socialismo? Stalin, al que le gusta hablar de estos temas con los escritores, no puede concebir esta separación. «Si un escritor refleja honestamente la verdad de la vida, llega inevitablemente al marxismo»,[50] dice.

La explicación de esta solidaridad indefectible la ofrece el ideólogo del partido Andréi Zhdánov en su discurso en el congreso. Se trata de que el socialismo representa el futuro soviético, pero ese futuro está en germen en el presente. Así que los escritores que cuentan con realismo lo que ven a su alrededor deben incluir el futuro socialista. «La literatura soviética debe saber mostrar a nuestros héroes y proyectarse hacia nuestro futuro. No será utopía, porque desde hoy un trabajo consciente y planificado prepara ese futuro»[51]. Pero ¿está asegurado ese futuro hasta el punto de que podamos describirlo como presente? Sí, porque el curso del tiempo no conoce el azar. Obedece las leyes de la historia, pero también la voluntad del partido (los planes), y por lo tanto es perfectamente previsible.

Pilniak, resistencia fluctuante

El Estado totalitario, fruto de la revolución, no deja lugar a la resistencia. Los intentos en este sentido no tienen futuro.

Cinco días después de que lo detuvieran, el 28 de octubre de 1937, y de que lo encerraran en la cárcel del NKVD la Lubianka, Borís Pilniak pide escribir una carta al comisario del pueblo de Interior, Yezhov. Empieza así: «Mi vida y mis acciones muestran que durante todos estos años he sido un contrarrevolucionario, un enemigo del régimen y del gobierno». Lo habitual es que la acusación determine de antemano el contenido de estos documentos escritos en la cárcel, y que el acusado los admita sólo después de haber sido torturado. El caso de Pilniak es algo diferente: a excepción de algunas palabras, que es evidente que se añadieron, su carta-confesión parece contener una gran parte de verdad. Pilniak describe sus opiniones con gran verosimilitud. Pensaba y decía «que la situación del país era muy tensa, que la opresión por parte del Estado al individuo y al proceso de creación generaba un ambiente de desunión y de soledad que destruía incluso la idea de socialismo». Un mes después, durante su interrogatorio, entra en detalles. «Me impliqué en la lucha contra el poder soviético desde los primeros años de la revolución»[52]. Lo que cuenta suele ser cierto, aunque está incompleto.

Pilniak nace en 1894 y empieza a escribir y a publicar durante la guerra de 1914-1918. Su primer gran éxito es el libro *El año desnudo*, publicado en 1922 y enseguida traducido a varias lenguas. De un día para otro se convierte en uno de los escritores soviéticos más conocidos. El libro se presenta como la crónica de la vida de una remota aldea de provincias durante la guerra civil. Los personajes, pintorescos, procedentes de todo tipo de ambientes, aunque todos enraizados en las tradiciones rusas, están descritos con una lengua rica, trufada de palabras nuevas o muy antiguas. Expresan posiciones políticas diferentes, que el autor presenta sin asumirlas. Uno de ellos cuenta los efectos de la guerra civil. «El pan desapareció, la luz se apagó, el agua se agotó, faltó el combustible, y los perros, incluso los gatos desaparecieron (y empezaron a proliferar las ratas) … En las tabernas, donde ya no quedaban cucharas, viejos con bombín y

viejas con sombrero cogían con los dedos, raquíticos y ávidos, las sobras de los platos».

El hambre y las privaciones sólo consiguen que se acentúe el instinto de supervivencia. «Ideas, generosidad, vergüenza, estoicismo… ¡al diablo! ¡El animal, ya sólo queda el animal!». El caos llega a lo más alto en el tren, avanzando lentamente por la estepa (por momentos creemos estar leyendo una descripción de los campos de concentración nazis, veinticinco años después). Los bolcheviques son «hombres con chaquetas de cuero», «chaquetas de cuero y ninguna sensiblería»,[53] no se detienen ante los obstáculos y toman decisiones sin dudar. Nos da la impresión de adentrarnos en un mundo caótico, absurdo, impresión que refuerza la forma entrecortada del relato, que concatena fragmentos heterogéneos. El éxito de la novela llama la atención del GPU sobre el autor y sus obras anteriores, que en los informes secretos describen como susceptibles de suscitar sentimientos contrarrevolucionarios. En adelante vigilan a Pilniak, sobre todo porque además ha recibido los elogios de Trotski, que en esa época está en situación comprometida.

El episodio siguiente se sitúa en 1926. El año anterior a Pilniak le llegó el rumor de que la operación de úlcera de estómago de Mijaíl Frunze, comisario de la Guerra, que le causó la muerte, le había sido impuesta por el partido, lo que equivale a decir que lo mataron por orden de Stalin. Pilniak se apropia de este material inflamable y lo convierte en tema de su libro *El cuento de la luna inextinguible*. Inventa peripecias, cambia los nombres de los protagonistas, les otorga sentimientos y pensamientos, pero para sus coetáneos está claro que se trata de la muerte de Frunze. Es cierto que el relato de Pilniak presenta la decisión y su ejecución como legítimas, asumidas tanto por la víctima como por el «número uno» (que sólo puede ser Stalin), lo que ilustra el espíritu bolchevique de sumisión frente a las exigencias superiores. Pilniak aparece aquí como el precursor de Arthur Koestler, que en *El cero y el infinito* intentaba entender la lógica de las confesiones admitidas por los viejos bolcheviques en los juicios de Moscú, salvo que Pilniak se pone de parte de los verdugos. Aun así, es la primera vez que un rumor se convierte en texto escrito, que todo el mundo puede leer e interpretar (en el último momento, Pilniak añadió una nota aclarando

que, pese a las similitudes, su relato no tiene nada que ver con la muerte de Frunze, negación transparente). El texto se publica en un número de la revista *Novy Mir*, que de inmediato el politburó decidirá confiscar y destruir, y además se reprende a los diferentes responsables de la publicación.

Al principio, Pilniak finge sorprenderse, sigue negando la similitud y asegura que su destino «está unido a nuestra sociedad revolucionaria» y que cree «llevar a cabo el trabajo que la revolución necesita».[54] A los dirigentes del partido esta reacción les parece insuficiente, y Stalin escribe sobre la resolución: «Pilniak miente y nos engaña». Ante la indignación suscitada, el escritor se echa atrás y manda otra carta, y después otra más, de arrepentimiento, en las que asume su delito y condena incondicionalmente el libro. Esta vez su arrepentimiento se acepta e incluso se recompensa de manera extrañamente rápida: se retira la prohibición de publicar a Pilniak en todas las revistas soviéticas y se le permite viajar libremente a Occidente. Tanta clemencia es poco habitual. Pilniak también puede acceder a sus ingresos en el extranjero, lo que le permite llevar una vida acomodada.

En 1929 se produce otro incidente. En lugar de presentar su nueva obra a la censura, la publica en la prensa rusa en la emigración. Se trata de *Caoba*. El libro es también una especie de crónica de la vida en provincias, de composición aparentemente caótica, aunque en realidad hábilmente controlada, y con personajes singulares y extravagantes. El autor sigue sin tomar partido por ninguno de ellos, y ninguno de ellos reivindica la doctrina bolchevique. Un iluminado loco por Cristo sueña con el comunismo ideal: «Había reunido a su alrededor a hombres como él, rechazados como él por la revolución, aunque forjados por ella. Habían descubierto aquel subterráneo y vivían un comunismo auténtico, la fraternidad, la igualdad y la amistad». Claudia, una mujer joven, profesa una especie de hedonismo: «Hago lo que quiero y no tengo ninguna obligación con nadie […] Sólo entiendo lo que tiene que ver conmigo. Lo demás ni siquiera me interesa».[55] La colectivización del campo está presente de forma satírica, y el poder trata de *kulaks* y de enemigos de la patria a los campesinos que trabajan bien.

La prensa oficial vuelve a caer sobre Pilniak, ahora culpable de dos delitos: denigra la realidad soviética y además ha transgredido la nueva norma que prohíbe publicar un texto inédito en el extranjero. Al caso de Pilniak se une el de Yevgueni Zamiatin, culpable de la misma transgresión (que retomaré más adelante). Pilniak reacciona como antes: primero finge ser inocente («Mi vida y mi trabajo están unidos a nuestra revolución, no veo mi destino fuera de la revolución»,[56]) y luego admite todos sus pecados, asegura al gobierno su fe soviética y pide que se castigue con más severidad a los enemigos del Estado (es la época de los primeros juicios de Moscú). También en 1929 se relaciona con un conocido trotskista, Víctor Serge, y conoce al escritor rumano que escribe en francés Panait Istrati, que está de visita en la URSS y al que «abre los ojos». De vuelta en Francia, Istrati publica un relato abrumador de sus impresiones en el país del socialismo. Después Pilniak vuelve a pedir permiso para viajar al extranjero para servir mejor a la patria, según dice, y se le concede. Va a Estados Unidos, de donde regresa con una obra decididamente antiamericana y prosoviética. Publica también una novela rusa, *El Volga desemboca en el mar Caspio* (en 1930), en la que retoma el material de *Caoba*, aunque elimina los pasajes inadecuados y se adapta a todas las exigencias de la censura.

Así, algunos textos de Pilniak parecen intentos de resistencia, pero lo único que consiguen es atraerse las pullas de los críticos soviéticos más dogmáticos. Da la impresión de que ya nadie confía demasiado en él. Sus declaraciones de fidelidad al régimen se producen inmediatamente después de sus transgresiones, lo que impide que los lectores y los censores crean en su sinceridad. Entretanto sigue gozando de privilegios importantes y poco comunes. Cabría preguntarse si detrás de esta incoherencia no había un juego premeditado por los Órganos: haciendo de Pilniak un mártir de su sociedad, lo convertían en santo para los enemigos de la URSS en el extranjero, y por lo tanto pasaba a ser una valiosa fuente de información sobre ellos. De momento no es posible verificar esta hipótesis, pero permitiría explicar una trayectoria sinuosa… hasta su trágico final.

Mandelstam, un folleto anónimo

En su libro *Esclavos de la libertad*, donde hace público el informe de Mandelstam en los servicios de la policía secreta, Vitali Shentalinski incluye una frase superlativa sobre los versos que provocaron su detención. El poema que acusa al «héroe» (el líder) «era mucho más que un poema, era un acto desesperado de valentía y de valor cívico sin parangón en la historia de la literatura».[57] Suponiendo que la frase sea correcta, nos muestra en qué medida era débil la resistencia civil en la Rusia soviética de aquellos años.

Pero ¿fue realmente un acto de valentía y de valor cívico el gesto de Mandelstam, que, en un principio, en noviembre de 1933, escribe un poema satírico sobre Stalin, y después, en los meses siguientes y hasta que lo detienen, en mayo de 1934, lo recita a varios amigos y conocidos? Ni antes ni después de este momento el poeta se opone al poder, y no participa en ningún proyecto político. «Imaginarse a Mandelstam en el papel de conspirador era totalmente imposible. Era un hombre sincero, incapaz de valerse de astucias», escribe en sus recuerdos su viuda, Nadezhda Mandelstam. Su acto no puede perjudicar lo más mínimo al tirano descrito, ni al régimen que dirige, porque el poema no puede difundirse más allá del estrecho círculo que rodea a Mandelstam (nadie arriesgaría su vida por un desafío tan minúsculo). La única consecuencia —perfectamente previsible — de este acto es el castigo que debe recaer sobre quien lo lleva a cabo. Los amigos de Mandelstam se lo repiten y esperan que no lea su poema a nadie. Él mismo cree que si se intercepta el poema, pueden condenarlo a muerte. «Todos estábamos seguros de que aquellos versos le habrían costado la vida»,[58] sigue diciendo Nadezhda. La palabra «suicidio» se nos pasa fácilmente por la cabeza cuando nos preguntamos por las razones que empujan al poeta a actuar así. Un amigo le dice: «¿Por qué? Tú mismo te aprietas la cuerda alrededor del cuello». Es cierto que la idea de morir no le es ajena. «En febrero de 1934, Mandelstam confiesa a Anna Ajmátova: “Estoy preparado para morir”»[59].

La composición y la difusión del poema quizá eran actos sin objetivo (político), pero no sin razón. La respuesta de Mandelstam a la pregunta de

sus amigos es: «No puedo callarme», «No puedo hacer otra cosa».[60] Mandelstam siente el deber moral de asumir su papel de poeta, que para él incluye desvelar la verdad. Acto más moral que político, que recuerda a la intransigencia de los mártires cristianos en tiempos del Imperio romano, que saben que confesar su fe les costará la vida, pero no pueden evitar proclamarla a gritos. «La poesía es el poder», dice otro día a Ajmátova, y quiere seguir siendo digno de la misión que siente que le ha sido encomendada. Además, en un texto anterior consideraba la muerte del artista como su último acto de creación. «Creo que no debe excluirse la muerte del artista de la serie de sus actos creadores, sino considerarla el último eslabón, el que la concluye»[61]. Una fuerza casi mística le dicta esos versos y le obliga a recitarlos:

> Le rodea una chusma de líderes de cuello escuálido
> se recrea con los servicios de estos desgraciados.
> Uno silba, otro maúlla, otro lloriquea,
> pero sólo él dispone y dicta.

Unos meses después, en agosto de 1934, se reúne el primer congreso de escritores soviéticos. Un grupo de autores (anónimos) decide aprovechar la ocasión para denunciar ante los invitados extranjeros del congreso las condiciones de vida y de trabajo de sus compañeros soviéticos. Envían también su folleto a varios delegados rusos en el congreso. Unos u otros debieron de correr a transmitirlo a los Órganos, que guardan el folleto en un informe e intentan identificar su procedencia (no sé si lo consiguieron). Por eso disponemos hoy del texto de aquel llamamiento, que probablemente no es el único de este tipo. El folleto interpela a los escritores extranjeros y les advierte de las enormes mentiras que les contarán en cuanto lleguen.

«Debéis entender que, desde hace ya diecisiete años, nuestro país está en una situación que excluye absolutamente toda posibilidad de libre expresión. Nosotros, los escritores rusos, parecemos prostitutas en un prostíbulo, la única diferencia es que ellas venden su cuerpo, mientras que nosotros, nuestra alma; para ellas no hay salida aparte de morirse de hambre, y para nosotros tampoco… Lo peor es que también consideran responsables de nuestra conducta a nuestras familias y nuestros amigos […] Organizáis en vuestros países comités para ayudar a las víctimas del

fascismo, organizáis congresos contra la guerra, montáis bibliotecas para los libros quemados por Hitler… todo eso está bien. Pero ¿por qué no os vemos actuar para salvar a las víctimas de nuestro fascismo soviético, promovido por Stalin, a estas víctimas realmente inocentes, que indignan y hieren los sentimientos de la humanidad contemporánea, y que son mucho, mucho más numerosas que las víctimas en todo el mundo desde el fin de la guerra mundial?»[62].

Este acto de resistencia política no suscita en ese momento más efecto que el poema de Mandelstam, que también equipara a Stalin con el fascismo. «Cuando Pasternak le preguntó por lo que le había empujado a escribir ese poema, Mandelstam explicó que nada odiaba más que el fascismo, en todas sus formas»[63].

Zamiatin, la primera distopía

El intento más coherente por parte de un artista creador de resistir a las consecuencias de la Revolución de Octubre quedándose en Rusia es probablemente el del escritor Yevgueni Zamiatin (nacido en 1884). Durante la revolución de 1905, sus simpatías izquierdistas lo llevan a unirse al partido bolchevique. Lo encarcelarán en 1908 y lo mandarán al exilio en 1911. En esa época cursa estudios científicos (de ingeniero) y empieza también a escribir textos literarios, que publica a partir de 1913. Durante la guerra deja el partido bolchevique y no se compromete políticamente. El gobierno lo envía a trabajar a un astillero en Inglaterra, país aliado, para que supervise la construcción de barcos destinados a Rusia. Más tarde dirá que siempre tuvo dos esposas, la literatura y la técnica. Se entera de la abdicación del zar y vuelve a Petrogrado en septiembre de 1917.

Aunque está de acuerdo con los cambios que trae consigo la Revolución de Febrero, su reacción a Octubre es similar a la de Gorki, con el que colabora. Publica artículos breves en un periódico de los socialistas revolucionarios de izquierdas, en los que ataca las medidas impuestas por los bolcheviques, que le parecen una vuelta a las prácticas de la policía zarista: se refuerzan la vigilancia y la persecución, se restablece la pena de muerte, se suspenden la Constitución y las libertades, y se pasan por alto los

resultados del sufragio universal. Los eslóganes que se proclaman sirven para ocultar las acciones que los contradicen. «El gobierno de los comisarios del pueblo, en nombre de los obreros y los campesinos rusos, está dispuesto a sacrificarlo todo, incluidos los susodichos obreros y campesinos rusos». Aumenta la violencia, «las tropas soviéticas masacran a los obreros, la policía soviética detiene a los obreros, la censura soviética cierra periódicos». ¿Cómo Blok puede ver en ello una «belleza a la que no puedes enfrentarte», imaginar que se trata de un «adiestramiento del esclavo rebelde»?[64] La revolución pide a los artistas sumisión, un «arte por encargo».

Zamiatin no está en contra de la revolución en sí misma, pero piensa que Octubre no continúa la revolución, sino que la detiene. Los bolcheviques son contrarrevolucionarios. «Sus actos, la bajada a la tierra y la victoria concreta de la idea no tardan en suscribir su aburguesamiento […] La "victoriosa Revolución de Octubre" […] una vez victoriosa, no escapa a la regla: se aburguesa». La palabra con la que decide designar su propia actitud es *herejía*. «Sólo los herejes mantienen vivo el mundo […] Nuestro símbolo de fe es la herejía». Esta exigencia es especialmente imperativa para los escritores. «Sólo puede existir literatura de verdad cuando no la crean funcionarios concienzudos y dignos de confianza, sino los locos, los anacoretas, los herejes, los soñadores, los rebeldes y los escépticos»[65]. En este texto se equipara la ideología comunista con una religión (un «nuevo catolicismo»). Por estas palabras, y algunas otras por el estilo, en 1919 detienen a Zamiatin, aunque enseguida lo liberan. Su pasado bolchevique sigue pesando. En su declaración ante la Checa dice que no está afiliado a ningún partido y que ahora le interesa la literatura, no la política.

Sin embargo, lejos de sosegarse, de intentar adaptarse a la nueva situación, en la que el poder de los bolcheviques parece que va a prolongarse (como hace Gorki), en 1920 Zamiatin empieza a escribir una novela de ciencia ficción titulada *Nosotros*, primera distopía, o utopía negativa, suscitada por la aparición del Estado totalitario (que Zamiatin llama en su libro «el Estado único»). Su manuscrito circula, él lo lee en público, pero la censura prohíbe que se imprima. Este gesto indica por sí

mismo que los censores reconocen las características de su sociedad en el universo imaginario que describe Zamiatin (ellos mismos se convierten en sospechosos). Este reconocimiento inmediato es más sorprendente aún teniendo en cuenta que el lector de hoy en día, si conoce el mundo soviético en la época de su máximo esplendor, entre 1929 y 1953, encuentra más similitudes con este último periodo que con los años veinte.

La novela, que se sitúa en un futuro lejano, cuenta la historia de un ingeniero que construye una nave espacial para ir a conquistar otros planetas. Es también el autor del relato que leemos. Está totalmente de acuerdo con las leyes de la sociedad de la que forma parte, pero un día sucumbe a los encantos de una mujer que resulta ser una rebelde que prepara una revuelta general. Tras diversas peripecias, el ingeniero traiciona a su amante y confiesa sus errores. La mujer es torturada y ejecutada. Esta sociedad futura se caracteriza ante todo por el lugar central que se otorga al «nosotros», en detrimento del «yo», que dominaba el «mundo antiguo». Por esta razón, el amor a una persona concreta ya no existe, ha sido sustituido por una *Lex sexualis* que postula: «Cualquier número [las personas ya no tienen nombre] puede utilizar a cualquier otro número con fines sexuales». **[66]**

El Estado lo dirige un hombre al que llaman el Benefactor, ideólogo y líder a la vez, al que se profesa un culto digno de Dios, que ejercen sobre todo los poetas oficiales. Los que se atreven a vilipendiarlo son castigados con la muerte. El personaje recuerda en algunos aspectos al Gran Inquisidor de Dostoyevski, y en otros a Lenin. Lo ayuda en su labor el Cuerpo de Vigilantes, auxiliares eficaces. Vigilan y someten a escuchas a la población de forma permanente, y los ciudadanos participan en elecciones cuyos resultados se deciden y se anuncian previamente. Además de por estas medidas de organización social, ese mundo futuro se distingue también por la metamorfosis que han sufrido las personas que están en él. Apoyan el nuevo orden con un entusiasmo que roza el éxtasis. Están dispuestas a sacrificar por el Estado a sus seres más queridos, familiares o amigos, y consideran que la delación es un deber moral. Las opiniones personales quedan suprimidas ante las decisiones del Estado (aproximadamente en la

misma época, Trotski escribía: «Ninguno de nosotros quiere ni puede tener razón contra su partido»).[67]

En una entrevista que Zamiatin concedió a un periódico francés después de haber emigrado a París, el escritor advierte que no debe reducirse su libro a un simple panfleto político: «La novela es una señal de alerta sobre dos peligros que amenazan a la humanidad: el poder hipertrofiado de las máquinas y el poder hipertrofiado del Estado».[68] Añade que en Estados Unidos la novela se ha interpretado, «no sin fundamento», como una crítica del fordismo. En el libro, esta vertiente de la nueva sociedad se denomina taylorismo, por Frederick Taylor, el inventor de la «organización científica del trabajo» a finales del siglo XIX. El nombre de Taylor se venera en el mundo de los *nosotros*. «Ese Taylor era el más genial de todos», se oye decir entre los pensadores del «mundo antiguo». Lenin y Stalin admiraban efectivamente el taylorismo, como los constructivistas y Meyerhold, cuyo «método biomecánico» es una transposición de la teoría al ámbito de la interpretación. Al principio sólo se aplica al mundo del trabajo. Se describe así a los buenos obreros: «Gestos rápidos y acompasados, según el sistema de Taylor. Parecían los pistones de una máquina enorme […] Máquinas perfectas, parecidas a hombres, y hombres perfectos, parecidos a máquinas».[69]

Pero se considera que el sistema de Taylor es insuficiente, que su autor no entendió que puede ampliarse mucho más allá de la organización del trabajo. «No supo integrar en su sistema las veinticuatro horas del día». En el mundo de los *nosotros*, el taylorismo, es decir, el análisis científico del comportamiento humano con miras a una mayor eficacia, se amplía a todas las facetas de la existencia. Los habitantes asisten a salas de ejercicios de Taylor, a los que están acostumbrados desde niños. Por lo demás, en ese mundo no se deja la educación de los niños en manos de la arbitrariedad de los padres, sino que la garantiza una institución del Estado. «¿No es extraordinario que, aunque practicaban la jardinería, la cría de aves de corral y la piscicultura, [las personas del antiguo mundo] no supieran elevarse hasta el último peldaño de la escalera: la puericultura?»[70] (Una vez más, lo que Zamiatin ridiculiza resulta ser para Trotski una perspectiva realista, aunque aún lejana: «La iniciativa social despojará a la familia de la

fastidiosa labor de alimentar y criar a los hijos. La mujer emergerá por fin de su semiesclavitud. Junto con la técnica, la pedagogía formará psicológicamente a nuevas generaciones y regirá la opinión pública».[71])

También la música se someterá a las «fórmulas de Taylor» y, lo que es más ambicioso aún, en lugar de las aspiraciones caóticas de los seres humanos del antiguo mundo, tenemos aquí una felicidad matemática, «rítmica, taylorizada». En esto el mundo de los *nosotros* se opone a la sociedad antigua, con sus individuos no del todo previsibles, presa de deseos incontrolables y llevando una vida en la que el azar aún tiene su sitio, en la que la naturaleza aún no ha mostrado todos sus secretos. Estos dos temas del libro se unen, la crítica de las formas políticas va acompañada de la crítica de las maneras de organizar toda vida social: se puede estar privado de libertad tanto por la voluntad del Estado como por el determinismo social, la mecanización de la vida puede tomar el relevo de la policía.

Aunque no se permite la publicación de *Nosotros*, Zamiatin no cambia de ideas. Esta novela no es la única expresión de ello, como podemos constatar leyendo su obra de teatro titulada *Los fuegos de Santo Domingo* (escrita en 1919, aunque representada en 1922). La estrategia que adopta aquí su autor es ligeramente diferente: ya no alude al presente en el que vive dando un salto al futuro, sino recordando una página del pasado. La obra cuenta escenas de la Inquisición española, con alusiones transparentes a las prácticas soviéticas de su tiempo. Los Órganos de represión constatan que Zamiatin no forma parte del mundo soviético y se proponen incluirlo en el famoso grupo de intelectuales, filósofos y teólogos a los que Lenin ha decidido expulsar del país.

Detienen a Zamiatin y lo interrogan. En su declaración no expresa ningún arrepentimiento y se abstiene de condenar a la emigración rusa blanca. Para él, los intelectuales, «cerebro del país», deben señalar las insuficiencias y los defectos de su sociedad. En su novela no ha criticado el comunismo, sino determinados elementos conservadores de la sociedad. Los Órganos consideran que hay que exiliar a Zamiatin, pero varios dignatarios bolcheviques intervienen en su favor (uno elogia sus cualidades de escritor, otro de ingeniero). A su pesar, no castigarán a Zamiatin con la

expulsión, sino que tres semanas después lo liberan y lo someten a estrecha vigilancia.

En 1924 Zamiatin consigue publicar un texto programático titulado «Literatura, revolución y entropía». La tesis, expuesta tras un epígrafe sacado de *Nosotros*, enlaza con los escritos de 1918. Para el autor, como para la mujer rebelde de su novela, en el mundo hay dos fuerzas, la entropía y la energía, el mantenimiento del equilibrio y el movimiento perpetuo, la innovación, la crítica… y también la revolución. Y él está a favor de la revolución. Lo que reprocha implícitamente a la sociedad es que se ha aburguesado, que se ha convertido en contrarrevolucionaria. De nuevo describe al hereje como el mejor remedio contra el dogma en todos los ámbitos: en ciencias, en religión, en la vida social y en arte. «Los herejes son necesarios para la salud; si no existen, hay que inventarlos […] Los errores tienen más valor que las verdades»[72].

Podemos pensar que estas palabras no hacen justicia al mensaje que transmitía *Nosotros*. De entrada es arriesgado equiparar al revolucionario con el hereje, aunque tengan algunos rasgos en común: uno participa en una iniciativa colectiva, y el otro sigue un camino individual, el primero adopta medios violentos para realizar sus proyectos (salvo en las revoluciones «de terciopelo»), el segundo no. En general, el primero tiene proyectos, y el segundo interpreta el mundo y elabora representaciones de él. Los artistas y escritores están atentos a lo que sólo existe aún en estado embrionario, a lo que escapa al conformismo imperante, e intentan darle expresión en sus obras, pero esta sensibilidad no se confunde con la de los revolucionarios, que condenan el presente en nombre de un futuro por construir. Por último, dar importancia sólo al movimiento de crítica y de cambio, a la manera de los vanguardistas y de Nietzsche, al que se alude en este contexto, no permite diferenciar revolución de contrarrevolución. Si no, ¿por qué sería preferible cuestionar la censura en lugar de imponerla? ¿Por qué el sufragio universal sería preferible a que los sóviets lo confiscaran? Defendemos determinados valores por sí mismos, no porque introduzcan un cambio.

En los años siguientes, Zamiatin se hace amigo de Bulgákov y colabora con Meyerhold (en la adaptación de una obra) y con Shostakóvich (en libretos de sus óperas), aunque sin que aparezca su nombre. También

escribe varios relatos, entre ellos el extraordinario *La inundación* (1929). Aquí el comportamiento de los personajes no obedece a reglas codificadas por el Estado, como en *Nosotros*, sino que responde a valores de los que no son conscientes, aunque afectan a los actos más importantes: dar muerte y dar vida. En este mismo año, 1929, empieza en la URSS una violenta campaña, ya mencionada, contra Pilniak y Zamiatin, estigmatizados como traidores y espías. Su pecado: haber publicado sus obras, inéditas en su país, en el extranjero, por lo tanto en países «burgueses». En el caso de Zamiatin, se trata de fragmentos de *Nosotros* en la prensa de la emigración (en ruso), y de la traducción y la publicación de la novela en francés.

Zamiatin responde a estos ataques con una larga carta al gobierno soviético. A diferencia de Pilniak, él no se arrepiente de nada y justifica sus posiciones: su talento es crítico por naturaleza; se siente incapaz de describir a «héroes positivos»; criticar exclusivamente el pasado precomunista le parece una labor que no está a su nivel, sería adoptar la ortodoxia del momento o una actitud servil, y prefiere la posición del hereje. Al constatar que le prohíben publicar, pide que le permitan marcharse al extranjero «durante un año», pero rechazan su demanda. Dos años después, por consejo de Gorki, que ha vuelto al país y con el que ha mantenido la amistad, reitera su demanda, esta vez en una carta a Stalin (como hace también Bulgákov en el mismo momento). En ella recuerda que la solicitud de Pilniak ha recibido una respuesta favorable. Sin embargo, a diferencia de este último, él no promete escribir obras auténticamente soviéticas. La intervención de Gorki, que sin embargo habría preferido que Zamiatin se quedara en el país, es decisiva. En esta ocasión le dan permiso, y en 1931 se instala en París. Zamiatin en ningún momento habrá cedido a las presiones del poder comunista.

Su situación respecto de la emigración rusa es bastante singular. Como había dicho a Stalin, no tiene ninguna actividad política. En ese contexto habría supuesto unirse a la voz de la mayoría, pero prefiere ser un hereje. Conserva su pasaporte soviético, escribe de vez en cuando en periódicos soviéticos (que lo publican), se convierte en miembro de la Unión de Escritores Soviéticos y también forma parte de la delegación soviética en el congreso antifascista de París, en 1935. Al mismo tiempo intenta participar

en proyectos franceses, por ejemplo adapta la obra de Gorki *Los bajos fondos* para la película de Jean Renoir. Concede entrevistas, en términos comedidos, sobre todo sobre temas literarios. Lee la novela de Aldous Huxley *Un mundo feliz* y encuentra muchas similitudes con *Nosotros*. Es como si el contexto de su vida en París le impidiera seguir su vida rusa: si criticaba el régimen comunista, temía convertirse en un conformista y reforzar la entropía, y no conoce lo suficiente el mundo occidental para poder criticarlo. Sueña con pasar una larga temporada en Estados Unidos, pero la enfermedad lo vence antes, en marzo de 1937.

Marina Tsvietáieva, que tampoco está cómoda en la mayor parte de los ambientes de la emigración, se siente cercana a él. El día de su entierro, al que asiste con dos o tres conocidos, escribe en una carta a una amiga este lacónico epitafio: «Lo lamento enormemente, aunque me consuela pensar que ha vivido el final de su vida con el alma en paz y en libertad. Nos veíamos muy poco, pero siempre bien; como yo, él tampoco era ni nuestro ni vuestro».[73] En la última novela que publica en vida, *El encuentro* (1935), Zamiatin cuenta la historia de dos hombres que participan como extras en el rodaje de una película. Ambos hacen el papel que tenían en la vida real unos quince años antes: uno era estudiante revolucionario y el otro era coronel de la policía zarista. Se dan cuenta de que ya se habían visto en aquella época lejana: el coronel había metido en la cárcel al estudiante. Ahora teme que su antigua víctima se vengue. Pero se equivoca. El estudiante se acerca a él mientras esperan a que se reanude el rodaje para jugar una partida de ajedrez. El enfrentamiento de años atrás se ha convertido en una película, y ahora los enemigos pueden jugar juntos.

Bábel o la imposible mentira

Isaak Bábel expresa con exactitud el dilema al que se enfrentan los escritores y artistas soviéticos, que deben satisfacer su propia conciencia y a la vez las expectativas de la sociedad en la que viven.

Bábel nace en 1894 en Odesa, en una familia judía. Su padre es comerciante. Estudia primero en Kiev, y durante la guerra se instala en Petrogrado, donde escribe sus primeros relatos, que llaman la atención de

Gorki. Aunque Gorki lo anima y elogia sus textos, le sugiere que vaya a «ver el mundo». Bábel trabaja durante un tiempo para la Checa como intérprete, y después en varias otras instituciones surgidas de la Revolución de Octubre. Más tarde vuelve a Odesa y se alista como periodista para acompañar al ejército de caballería que hace la guerra contra Polonia. Después del alto el fuego, en 1920, vuelve a escribir relatos sobre la vida judía en Odesa y sobre la guerra, y algunos de ellos aparecen en revistas en 1923. Mayakovski lo anima a trasladarse a Moscú, donde publica sus primeros libros, y en 1926, *Caballería roja*, que le proporciona reconocimiento, tanto en Rusia como en el extranjero.

En este libro se describe la guerra en toda su crudeza y violencia, las muertes y las violaciones se concatenan. Un crítico de la época ve en él un compendio de «sangre, lágrimas y esperma», y también un material enorme sobre la crueldad de la revolución. Pero lo que sobre todo sorprende a los lectores es la actitud del narrador en primera persona, que nos hace compartir su simpatía por los «cosacos rojos». Los actos de los personajes, aunque no se comentan, parecen justificados, ya que muestran su intensa vida y su compromiso total con la causa de la revolución, lo que los sitúa de entrada «más allá del bien y del mal». Actúan así sin razonar, empujados por un aliento vital irresistible, y suscitan una admiración estética que reduce al silencio las consideraciones éticas. Las descripciones son rigurosas, lacónicas y bruscas. La revolución es violenta, pero es una razón más para quererla.

Esta visión de los soldados recuerda a la representación que hacía de ellos Blok en *Los doce* y que suscitaba las protestas de Trotski: ¡no, los guardias rojos no se comportan así! Los relatos de Bábel provocan una reacción negativa paralela por parte de Budionni, el comandante del ejército de caballería cuyos avances y repliegues Bábel ha seguido, en un artículo publicado poco tiempo después de que aparecieran los relatos. Según el jefe militar, el escritor no ha entendido que el Ejército Rojo llevaba a cabo una lucha de clase. Lo ha representado como una pandilla de bandidos, ladrones, granujas y prostitutas. Además, y de manera algo contradictoria, Budionni le reprocha su mentalidad afeminada (bromea torpemente con la similitud fonética entre *baba*, mujer en ruso, y el apellido del escritor). «El

ciudadano Bábel nos cuenta chismorreos de mujeres sobre el Ejército Rojo, revuelve entre ropa sucia de mujeres, cuenta con un horror digno de una damisela…»[74]. A Bábel no le preocupan demasiado estos ataques. También tiene muchos defensores, e influyentes.

Pero Budionni sólo ha captado e interpretado a su manera un aspecto de los relatos de *Caballería roja*. En realidad la obra es más compleja. Además de esta aceptación tranquila de la violencia, el libro muestra otra visión. Encontramos ya una huella en el cuaderno en el que Bábel anota sus impresiones del día a día durante la guerra contra Polonia. El 3 de junio de 1920 escribe: «El pequeño judío filósofo […] Su filosofía: todos dicen que luchan por la verdad, pero todos roban. Ojalá hubiera al menos uno que fuera bueno». Desarrollará esta nota en el relato titulado «Guedali», en el que el protagonista tiene una pequeña tienda de antigüedades. Según este personaje, no basta con reivindicar la revolución, es necesario además que la lleve a cabo la buena gente. Pero «los hombres buenos no matan. De modo que la revolución la hace gente mala. Pero los polacos son también mala gente. ¿Quién le dirá entonces a Guedali dónde está la revolución y dónde la contrarrevolución?». Guedali se pregunta «dónde está esa dulce revolución», la que podemos aceptar sin reservas. El narrador, que representa el apoyo incondicional a esta causa, le contesta: «La Internacional se come con pólvora y se adereza con la mejor sangre».[75]

Pero en el libro de Bábel en sí hay pocos rasgos de la filosofía de Guedali. En realidad cuenta el conflicto encubierto entre estas dos concepciones, como ya observaba un crítico de la época, Abram Lezhnev: «La justificación de la crueldad coexiste con su rechazo».[76] Esta dualidad de puntos de vista sigue siendo central para Bábel hasta el final de su vida, por lo que leemos en una de las declaraciones que hizo durante su encarcelamiento: «He entendido que mi tema, que conmueve a mucha gente, es una autorrevelación, un relato verídico de gran calidad literaria sobre la vida de un hombre “bueno” durante la revolución».[77]

Así, desde 1920 Bábel intenta responder a un doble llamamiento, satisfacer una doble exigencia. Por una parte, su concepción de la literatura le exige contar la vida extravagante de personajes de mayor tamaño que el natural, de superhombres que se sitúan más allá del bien y del mal, como

los cosacos rojos (o como los bandidos de Odesa). En la Rusia soviética de los primeros años de la revolución sólo encontrará dos ejemplos de este tipo de acción fuera de las normas. La primera es la vida de los miembros de la Checa, con los que se relacionaba en 1918, aunque también más tarde (en el círculo de Mayakovski hay algunos). Hasta el final de su vida mantiene el contacto con los dirigentes de la policía política Yagoda, y Yezhov reúne documentos y toma notas para un libro. Estos individuos que deben decidir el destino de la gente corriente le fascinan, «son sencillamente santos», dice ante un amigo.

El segundo ejemplo es la colectivización forzosa del campesinado. Esta vez, lo que le intriga no son los que la llevan a cabo, sino el proceso en general. «Me apetece mucho escribir sobre el campo, sobre la colectivización (es a lo que me dedico ahora mismo), sobre la gente durante la colectivización y sobre los cambios en la agricultura. Es el fenómeno más importante de nuestra revolución, que la guerra civil ha desplazado»,[78] afirma en 1937. Como Eisenstein está al corriente de este interés de Bábel, le propone colaborar en el guión en el que está trabajando en 1936, *El prado de Bezhin*, una versión de la historia, famosa en tiempos de la colectivización, de Pávlik Morózov, el «pionero» que denunció a su padre como *kulak* y murió asesinado (*Caballería roja* incluye una historia similar de infanticidio y de parricidio), pero la película se prohibirá.

Estos dos proyectos, sobre los que Bábel acumula borradores, no llegarán a buen puerto. Seguramente también porque su concepción general de la vida, su preferencia por las buenas personas, no le permite apoyar del todo otras peripecias de la vida soviética. Incluso antes de que lo detengan no puede pasar por alto que todos los miembros de la Checa no se ajustan a la imagen romántica que se hace de ellos. En cuanto a la colectivización, los pocos textos que se han conservado y sus declaraciones en la cárcel muestran que no se hace demasiadas ilusiones. «Le pinté [a Malraux] con tonos sombríos los aspectos negativos de la vida *koljosiana*»[79].

Ante estas dos exigencias, a Bábel le resulta imposible escribir y publicar sus escritos. Entre 1926, cuando aparecen sus libros, y 1939, cuando lo encarcelan, sólo publica fragmentos. Al principio no le causa demasiados problemas, pero a medida que pasa el tiempo se introduce una

sospecha: ¿el silencio de Bábel podría significar que se ha vuelto hostil al régimen? ¿Acaso goza de una libertad prohibida a los demás? En varias ocasiones le ordenan que se explique. En 1930 declara que sus criterios de calidad se han vuelto más rigurosos. «Dejé de escribir porque todo lo que había hecho hasta entonces ya no me gustaba». Necesita conocer mejor la vida soviética. En 1934, ante el congreso de escritores, vuelve sobre el tema: venera la revolución, no tiene derecho a describirla mal, pero de momento «las palabras no están a la altura de estos sentimientos». En 1937 vuelve a empezar: «Tras una larga interrupción —había perdido el norte—, ahora las cosas van mucho mejor. Escribo bastante, y se publicará». Hasta el punto de que cuando lo detienen, dos años después, la primera razón que se le ocurre sigue siendo la misma: «Creo que mi detención es fruto de una fatal confluencia de circunstancias y la consecuencia de mi esterilidad creadora, que ha hecho que en los últimos años no se haya publicado ninguna obra mía suficientemente destacada, lo que bajo las normas soviéticas puede considerarse sabotaje y abandono de la escritura».[80]

¿Cuál es la verdadera causa de este obstinado silencio? En una intervención ante la Unión de Escritores en 1936, Bábel responde a esta pregunta de forma bastante convincente. No recurre a la oposición antes mencionada entre elogiar la revolución y elogiar a los hombres buenos, y por lo tanto entre política y moral, probablemente imposible de decir en esta época, sino a la oposición entre la exigencia del público, del mundo exterior, y la que expresa el propio escritor, entre la voz de la colectividad y la del individuo. «Un libro es el mundo visto a través de un ser humano. Pero en mi sistema no había ningún ser humano, se había alejado de sí mismo. Había que volver a él. Como escritor, no tenía ni podía tener otros instrumentos que mis sentimientos, mis deseos y mis inclinaciones […] Hay que mostrarse ante uno mismo con una honestidad sin límites». Lo que no añade, pero que quienes lo escuchan podían sobreentender, es que en la URSS la escena pública no permitía la expresión de «una honestidad sin límites». En su declaración en la cárcel volverá a presentar la misma justificación, esta «teoría de la sinceridad», «la necesidad de seguir el camino de la profundización en la individualidad creativa, independientemente de que esta individualidad fuera o no necesaria a la

sociedad […] Ninguna consideración moral o social puede ser obstáculo para que el escritor desvele su personalidad y su estilo».[81] Pero ahora es imposible publicar lo que se escribe si no se ajusta a la línea del partido. Por lo tanto, la única actitud honesta es mantenerse en silencio. Ésta es la clave del enigma.

En el momento en que detienen a Bábel, se apoderan también de una cantidad importante de textos inéditos (quince carpetas de manuscritos, dieciocho cuadernos de notas, etc.). Bábel había dejado de publicar, no de escribir. En una última carta escrita en la cárcel y dirigida al nuevo comisario del Interior, Beria, no le pide que le perdonen el castigo por los graves delitos que ha cometido, sino que le den tiempo para terminar los proyectos interrumpidos por la detención: un libro sobre la colectivización, otro sobre Gorki y quizá sobre todo una novela autobiográfica que relata su itinerario, desde la época de su entusiasmo revolucionario hasta su encarcelamiento final, lo que en su declaración inicial llamaba «la vida de un hombre "bueno" durante la revolución». En ningún caso se satisface esta solicitud de Bábel, con toda probabilidad se queman sus manuscritos, y sin embargo ha quedado un rastro escrito del proyecto: las numerosas y largas declaraciones dirigidas al tribunal. Él mismo califica irónicamente el último estadio del proyecto: «Ha cambiado de forma y ha adoptado la de los protocolos de instrucción judicial».[82] Sin embargo, bastaría con eliminar las evidentes intrusiones del juez de instrucción torturador para obtener el primer borrador de este extraordinario relato inacabado de Bábel.

Bulgákov, simpatía por el diablo

Nos separamos de Bulgákov en 1921, en el momento en que renuncia a emigrar y decide instalarse en Moscú para convertirse en escritor profesional. Al principio trabaja como periodista. Pero en 1922 empieza a escribir una novela que acabará siendo *La Guardia Blanca*. La ambición de Bulgákov es grande, proyecta escribir un tríptico sobre la guerra civil que acaba de asolar Rusia, un equivalente de *Guerra y paz*, de Tolstói, pero sólo terminará el primer volumen, lo que cambia el sentido del conjunto. La novela no describe la guerra civil entre blancos y rojos, sino un conflicto

más circunscrito, el que se produce entre el ejército ruso fiel al antiguo régimen zarista y el ejército ucraniano dirigido por Petliura, nacionalista, revolucionario y antisemita. En concreto, el libro describe la toma de Kiev por parte de las tropas de Petliura a finales de 1918 y principios de 1919.

Los protagonistas del relato son los miembros de una familia, los Turbin —el mayor, Alexéi, médico, el joven Nikolka, su hermano, y su hermana Elena—, y las personas que la rodean. Lo que en principio llama la atención en *La Guardia Blanca* es la ausencia de visión maniquea. Apenas se menciona a los bolcheviques, todos los personajes del libro forman parte del ámbito «blanco», por lo tanto del bando de los vencidos —en el episodio narrado, pero también en la guerra civil—, y sin embargo muestran las actitudes más diversas. Encontramos a personas valientes y cobardes, vanidosas y humildes, ingenuas y sensatas, personas que se mueven por un ideal de honor y de solidaridad, y otras por egoísmo y por el deseo de dominar. Lo que determina su calidad humana no son sus ideas políticas, y menos aún su pertenencia a un país o a una clase social. Bulgákov describe a estas personas con atención, con cariño y al mismo tiempo con gran sentido del humor, en un estilo similar al de Gógol. Escribe como si no fuera consciente de la presión ideológica que sufren los autores rusos de su tiempo.

La Guardia Blanca se publica en una revista, el primer tercio en 1925, y el segundo en 1926. Pero como se prohíbe la revista, los lectores rusos no tendrán acceso a la tercera y última parte del libro (la novela completa aparecerá en ruso en París, en 1927 y 1929, pero no suscita demasiadas reacciones en la emigración; en la URSS, cuarenta años después). Durante este tiempo Bulgákov emprende la labor de convertir su novela en obra de teatro, que en 1925 será *Los días de los Turbin*. La obra es rechazada y luego admitida (por el Teatro de Arte de Moscú), prohibida (por los Órganos) y autorizada (por el politburó), y al final se representa en octubre de 1926. Consigue un éxito de público y la protesta general por parte de la crítica (Bulgákov cuenta que ha habido doscientas noventa y ocho críticas negativas de su obra en la prensa, y tres positivas). Con Pilniak, Bulgákov será el autor que suscite la mayor cantidad de ataques por parte de escritores que se proclaman guardianes de la ortodoxia ideológica. Comparada con la

novela, la obra de teatro hace varias concesiones al clima de la época, ya que introduce en el último acto el aviso de la llegada inminente de los bolcheviques, que varios personajes acogen favorablemente.

Una semana antes del estreno convocan a Bulgákov a las oficinas de los Órganos para interrogarlo. La transcripción, que se ha conservado, muestra a un Bulgákov sorprendentemente sincero, incluso cándido. Recordando el periodo de la guerra civil, declara: «Profesaba toda mi simpatía a los blancos y asistí a su derrota con horror y perplejidad». Respecto del presente, se describe como un ciudadano leal, sin más. En cuanto a lo que escribe, no sabría hacerlo de otra manera: «De mi pluma surgen obras que, parece ser, son mal acogidas en los círculos comunistas. / Escribo siempre con la conciencia limpia, describo las cosas tal como las veo. Los aspectos negativos de la vida soviética atraen mi atención porque en ellos percibo, intuitivamente, el alimento para mis obras (soy un satírico)».[83]

Los dirigentes del país han visto la obra, que se representará cientos de veces, pero las críticas negativas de la prensa harán que los teatros soviéticos, prudentes, renuncien a poner en escena las demás obras de Bulgákov. Queda reducido a la inexistencia pública y a la indigencia. Desanimado, en julio de 1929, en el momento de la campaña contra Pilniak y Zamiatin, decide dirigirse al gobierno soviético y directamente a Stalin. Se queja del ostracismo del que es objeto y pide que lo expulsen de la Unión Soviética junto con su esposa. ¿Envió esta carta? En cualquier caso, no recibe respuesta.

Bulgákov escribe entonces una segunda misiva al gobierno, mucho más detallada y de nuevo sorprendentemente sincera (con «absoluta buena fe», escribe). Declara de entrada que le habían aconsejado que escribiera una «carta de arrepentimiento», y más aún una «obra comunista», pero, pese a que desea llevar una vida normal, no es capaz. No está *en contra* de la revolución (¿quién podría estarlo?, es un hecho histórico), sino *a favor* de la libertad de prensa. Sin embargo, expresa su opinión: mantengo «el profundo escepticismo del que doy muestras respecto del proceso revolucionario que tiene lugar en mi país atrasado y al que opongo mi querida idea de Gran Evolución», escribe. Y sigue diciendo que, según él, hay que «representar a la *intelligentsia* rusa como la mejor clase social del país». No deja de

esforzarse «para situarse sin pasión por encima de los rojos y de los blancos», lo cual es una descripción exacta de *La Guardia Blanca*, aunque los críticos prefieran pintarlo como partidario de los blancos. Tal profesión de fe y de autonomía respecto de la ideología comunista es un acto de una valentía sin precedentes.

En conclusión, vuelve a pedir autorización para marcharse al extranjero, pero añade que, en caso de que no se la concedan, pide al menos un trabajo cualquiera en un teatro para escapar «de la pobreza, la calle y la muerte». **[84]**

Dos semanas después suena el teléfono en casa de los Bulgákov. Lo llama Stalin (la primera de las famosas llamadas de Stalin a los escritores; la segunda, cuatro años después, será a Pasternak durante el caso Mandelstam). El jefe supremo dice que ha leído la carta de Bulgákov y le pregunta si de verdad quiere emigrar. Bulgákov, atónito, contesta que, a su modo de ver, la vida del escritor debería transcurrir en su propio país. Stalin expresa inmediatamente su acuerdo con esta reacción, le promete un trabajo en el Teatro de Arte de Moscú y le da a entender que habrá futuras conversaciones entre el líder y el escritor. Bulgákov se reprochará durante mucho tiempo no haber pedido marcharse, una alternativa que consideraba imposible.

El beneficiado de esta conversación es Stalin. No concede nada a Bulgákov, cuyas obras no volverán a representarse, ni sus obras a publicarse, evita que el escritor imite el gesto suicida de Mayakovski (que ha puesto fin a sus días poco antes) y construye su imagen de zar comunista lejano pero clemente, receptivo a las necesidades de los creadores. Esta conversación educada, casi amistosa, le permite relacionarse con uno de los escritores con más talento de su época. En realidad, las numerosas intervenciones del líder en el ámbito literario no muestran ninguna sensibilidad por la obra de arte. Su único criterio a la hora de valorar es la mayor o menor «utilidad» de uno u otro, que es lo que inclina la balanza hacia la vida o la muerte. En otras palabras, Stalin trata la vida literaria con el mismo pragmatismo que la vida política, sólo *a posteriori* recurre a las construcciones ideológicas. Como sabemos, durante la Segunda Guerra Mundial elimina de sus discursos la alusión al comunismo y prefiere hablar

de una guerra «patriótica». Así reacciona con Bulgákov. «La obra *Los días de los Turbin* es más útil que molesta», escribe en una carta el 1 de febrero de 1929, así que decide que siga representándose. «Incluso en esta obra, incluso en este autor podemos encontrar cosas útiles para nosotros»,[85] dice diez días después.

Esta conversación también tiene un efecto positivo para Bulgákov: actúa como un talismán, o un salvoconducto, como sucederá también con Pasternak, porque los Órganos no tocarán a Bulgákov, que se permite discrepancias que habrían sido severamente castigadas si las hubieran cometido otros, como relacionarse con diplomáticos estadounidenses y británicos destinados en Moscú.

A finales de 1929, es decir, antes de este encuentro, Bulgákov escribe otra obra de teatro en la que aparecen escenas de la vida de Molière y que se titula *La conspiración de los piadosos*. Como el resto de sus obras, nunca se representará. La obra tiene un interés especial: aparece un personaje nuevo para Bulgákov, el rey omnipotente, amo y a la vez protector del artista. Como en esa época esta figura no existe en la vida real de Bulgákov, habría que admitir que la obra posee una fuerza profética. Molière es perseguido por la «conspiración» de los dignatarios religiosos, pero cuenta con la comprensión y la ayuda de Luis XIV, que autorizará la representación de *Tartufo*. Como Zamiatin, que habla de la realidad rusa del momento con el pretexto de mostrar la Inquisición española del siglo XV, Bulgákov describe el destino del escritor soviético a través del relato de los desengaños de Molière frente a la monarquía absoluta francesa del siglo XVII. En ese momento espera que Stalin desempeñe el mismo papel con él y lo salve de los intermediarios dogmáticos y serviles de los que depende, censores, directores de teatro, críticos y policías. Y la predicción se cumple la primavera siguiente. Aun así, Bulgákov no idealiza al rey en su obra. Su Molière sabe que aunque el rey es benévolo con él, sigue siendo un tirano que no rechaza los halagos y que humilla a los miembros de su entorno.

En la biografía novelada de Molière, que escribe en 1932, y por lo tanto después de la conversación con Stalin, Bulgákov lleva más allá el paralelismo entre las dos relaciones. «En general, los actores aman apasionadamente todos los poderes. Es imposible que no los amen. Sólo el

poder fuerte, duradero y rico hace florecer el arte teatral». Justifica las muestras de sumisión y humildad por parte de los artistas. «Molière tenía razón cuando dedicaba sus obras al rey y a su hermano», porque era el precio a pagar para que existieran sus obras. «¡Descendientes! ¡No corráis a lanzar la piedra al gran satírico! ¡Ay, qué difícil es el camino del cantante sometido a la observación incansable del terrible poder!». Bulgákov admite incluso la necesidad de modificar las obras siguiendo las recomendaciones de los poderosos si eso les permite evitar que las prohíban. «Bajo la presión de la necesidad, el autor recurre a mutilar deliberadamente su obra […] Así actúan las lagartijas, que, cuando las atrapan por la cola, la parten y se salvan. Toda lagartija sabe que vale más vivir sin cola que perder la vida»[86]. Sin embargo, Bulgákov sugiere que los poderosos deberían abstenerse de hacer encargos a los autores de obras de teatro y advierte a sus compañeros los escritores: los poderosos siempre pueden cambiar de opinión, y además no hay garantías de que las simpatías sean sinceras. Estas puntualizaciones permiten pensar que Bulgákov muestra aquí elementos de una estrategia consciente, pero eso no implica que siempre la haya seguido. Su libro sobre Molière no se publicará estando él con vida. Los censores no pasan por alto las comparaciones y los paralelismos.

La situación representada en la última novela de Bulgákov, *El maestro y Margarita*, escrita entre 1929 y 1940, es más compleja, aunque recuerda a la situación en la que se representa el destino de Molière. La escena de su época que se describe en la novela incluye tres grupos de personajes: el maestro, escritor auténtico, y su amante; los funcionarios soviéticos, que rigen la vida de los escritores, colegas envidiosos, dogmáticos, arribistas y policías, todos ellos objeto de la sátira de Bulgákov, y por último los visitantes sobrenaturales de Moscú, Voland y sus acólitos, que enseguida entendemos que se trata de una encarnación del diablo. Los miembros del segundo grupo, representantes del mundo soviético, son hostiles al maestro y a Margarita; por el contrario, Voland y su banda humillan y castigan a estos funcionarios, y protegen y favorecen a sus víctimas. Voland no es Stalin, aunque ocupa el mismo lugar en la estructura simbólica de la novela que el líder del país respecto de Bulgákov. Las intervenciones del diablo benefician al escritor y a su amada. Bulgákov no oculta la pertenencia del

visitante al mundo diabólico, pero tampoco su simpatía por el poder del diablo y por los favores que reserva a algunos privilegiados. ¿Es necesario aclarar que, hablando como Zamiatin en *Nosotros*, en el Moscú real no existe la menor oposición entre el Benefactor y los guardianes que actúan a sus órdenes? La configuración que Bulgákov imagina no se ajusta a la realidad soviética.

Esta configuración tampoco se ajusta a la visión de Bulgákov en los años veinte. A lo largo de los años treinta sigue esperando que Stalin vuelva a llamarlo y sigue también escribiéndole, explicándole las persecuciones que sufre y pidiéndole que se vean. Aparte de las cuatro cartas que se han conservado, sabemos por sus amigos que escribía muchas otras, que firmaba como «Tarzán» y que destruía inmediatamente. Hacía reír a sus amigos contándoles estrafalarias conversaciones imaginarias con el dirigente supremo del país. Mientras espera, se prohíbe publicar los escritos de Bulgákov, en un principio se autorizan sus obras de teatro, pero después, bajo la presión de las críticas, se rechazan, y sus solicitudes de permiso para marcharse al extranjero quedan sin respuesta.

En 1936, desesperado, Bulgákov se propone participar en un concurso para escribir un manual escolar sobre la historia de la URSS. Si gana el concurso, conseguirá un premio que al menos le permitirá librarse de las dificultades económicas. Pero unos meses después se da cuenta de que las condiciones del concurso, tanto las técnicas como las ideológicas, son demasiado restrictivas y que no conseguirá doblegarse ante ellas. En ese momento decide dar un gran golpe: escribirá una obra con Stalin como protagonista. Ya nadie podrá decir que sólo sabe representar a rusos blancos. El Teatro de Arte se muestra entusiasmado y Bulgákov se pone manos a la obra. Elige como material varios episodios de la juventud de Stalin, revolucionario principiante. Entrega al teatro el texto de *Batum* en 1939, pero, evidentemente, para que se represente la obra es preciso solicitar la conformidad del protagonista. La respuesta llega unos meses después: al líder le ha gustado, pero niega el permiso para representarla, seguramente porque el Stalin vivo está saliéndose del mundo meramente humano, así que no es adecuado representarlo en un escenario, andando y hablando como un hombre corriente. La obra no alivia lo más mínimo la

situación del escritor, como tampoco había servido de nada la «Oda a Stalin» escrita por Mandelstam en 1937 con la esperanza de librarse del desastre. Parece que Stalin es aún menos indulgente con estas manifestaciones de sumisión total que con las afirmaciones de autonomía.

Bulgákov muere en su casa en marzo de 1940. Se ha librado de una muerte violenta, nunca lo han encarcelado ni deportado, pero la mayoría de sus escritos cogen polvo metidos en cajones. Ha ido cediendo terreno progresivamente frente al poder. El desenlace del conflicto sigue siendo incierto.

Pasternak en busca de armonía

Borís Pasternak formula de otra manera el dilema que identificó Bábel, el del escritor que debe satisfacer su propia conciencia y a la vez a la sociedad en la que vive.

Unos años después de la Revolución de Octubre se ve enfrentado a dos exigencias: cree que para ser poeta hay que escuchar a su pueblo y su tiempo, pero a la vez mantenerse fiel a uno mismo y ser absolutamente sincero. Intenta pues encontrar puntos de contacto entre el mundo exterior y sus sentimientos. «Mire, yo también me he vuelto soviético»,[87] escribe a un amigo poeta. En diciembre de 1921 asiste al congreso de los sóviets, ante el que Lenin expone sus ideas sobre la electrificación del país. Si consideramos la transposición de sus impresiones en el poema «Una enfermedad sublime», es sobre todo receptivo a la vertiente demiúrgica del jefe del Estado soviético, que decide la dirección que debe tomar el mundo. A través de sus palabras «grita la historia».[88] A Pasternak le gusta explicar a sus interlocutores que, aunque no es miembro del partido, es comunista, pero en el sentido en el que lo eran ya Pedro el Grande y Pushkin. En ese momento lo convoca Trotski, que le pregunta por extenso sobre sus proyectos literarios y expresa su pesar ante el hecho de que Pasternak «se abstenga» de tratar temas sociales. El escritor se muestra evasivo, pero después encuentra la respuesta adecuada: su libro *Mi hermana la vida* es «revolucionario en el mejor sentido de la palabra»,[89] porque, como la revolución, muestra la naturaleza humana. Cree que no es casualidad que

las declaraciones de los derechos del hombre se produzcan en las revoluciones estadounidense y francesa. No está tan claro que Trotski hubiera estado de acuerdo con este argumento que compara la Revolución de Octubre con las revoluciones «burguesas».

Pasternak escribe unos años después a un poeta oficial: «Me acostumbré a ver en Octubre la especificidad química de nuestro aire, los elementos de nuestro tiempo histórico». En respuesta a una encuesta, considera que las resoluciones del comité central del partido exhalan «el aire de la historia» que él querría respirar, lo que le permitiría ser «plenamente un hombre en la historia».[90] Intenta también pasar del mundo lírico, vinculado a la experiencia del individuo, al mundo épico, más adecuado para la experiencia colectiva, y escribe largos poemas dedicados sobre todo a la primera revolución rusa. Aunque sabe que el tema de la revolución es más «rentable», ninguna de sus obras lo aborda plenamente.

Sus relaciones con los escritores a los que el régimen respeta no son sencillas. El «poeta proletario» Demián Bedny (seudónimo que significa «el pobre») lo deja frío, no es un verdadero poeta. Muy distinta es su relación con Maksim Gorki («el amargo»), considerado oficialmente el mejor escritor soviético, aunque en esa época vive en una villa en Sorrento. Pasternak lo respeta y lo admira, hasta el punto de querer pasar inadvertido ante él. Cuando se publica su largo poema *El año 1905*, considera que por fin ha escrito una obra soviética y se la manda a Gorki con una dedicatoria que roza la adulación: «A M. Gorki, expresión y justificación suprema de nuestra época, con el amor más respetuoso y profundo, B. P.». El halago funciona y Gorki le contesta con una carta (moderadamente) elogiosa. En su siguiente carta, Pasternak insiste en mencionar su «reconocimiento hacia usted como encarnación histórica única por su carácter excepcional. No sé lo que quedaría para mí de la revolución y dónde estaría su *verdad* si usted no estuviera en la historia rusa».[91] Hay que decir que el prestigio, y por lo tanto el poder simbólico, de Gorki es inmenso, y Pasternak lo coloca en el lugar de un padre omnipotente.

El otro gran ejemplo que Pasternak siempre tiene en mente es Mayakovski, su amigo futurista de los años de guerra. Pero al principio, en los años veinte, Mayakovski ya no goza del reconocimiento unánime,

incluso es blanco constante de los ataques de los escritores «proletarios», que le reprochan su escritura demasiado moderna (como veremos, no lo «rehabilitarán» y lo pondrán en un pedestal hasta 1935, cinco años después de que se suicidara). Por otra parte, y sobre todo, ahora la opinión de Pasternak sobre su obra ha cambiado radicalmente. Desde que Mayakovski ha abrazado la causa del régimen soviético, Pasternak dice que lo entiende cada vez menos y se queda perplejo ante su «celo de propagandista». La relación entre los dos poetas se vuelve tensa respecto del grupo y la revista fundados por Mayakovski, *LEF*. Con el paso del tiempo, a Pasternak le resulta insoportable seguir unido a ellos. Pide que retiren su nombre de la lista de colaboradores, pero los redactores hacen oídos sordos. Reitera su exigencia en una carta oficial (en 1927) y manda también una carta personal a Mayakovski en la que le conmina a abandonar el papel de líder de un batallón inexistente, de una formación inútil. En otra carta oficial (aunque no destinada a publicarse) explicita las razones de la ruptura: «*LEF* me deprimía y me repelía por su gran sovietismo, es decir, su abrumador servilismo, es decir, su tendencia a los escándalos contando con el mandato oficial de dedicarse a escandalizar».[92] Esta condena se amplía a todo lo que él relaciona con el grupo: sus miembros, su portavoz Mayakovski, el futurismo y la crítica literaria formalista.

En su libro de memorias *Rehén de la eternidad*, su compañera Olga Ivinskaya da testimonio de que Pasternak mantuvo durante mucho tiempo el debate interior con su amigo de juventud. En los años veinte, la figura de Mayakovski le fascina, porque este último parece hacer realidad la coincidencia entre el destino del pueblo y el suyo propio, a la que él también aspira y que considera condición indispensable para escribir una obra auténtica. Mayakovski le parece una encarnación acertada de la revolución. Pero a la vez condena tanto las opciones políticas de su antiguo amigo como su poesía. Su suicidio en 1930 le permite descubrir que el poeta no estaba satisfecho con su papel de propagandista. Más que la unidad, lo que caracteriza la relación entre los diferentes personajes que habitan en él es el conflicto, pero descubrimos que era un conflicto reprimido. Marina Tsvietáieva lo entendió después de su muerte. «Durante doce años el Mayakovski hombre intentó matar al Mayakovski poeta, y al

decimotercer año el poeta se alzó y mató al hombre», escribe. Y también: «El suicidio de Mayakovski me parece la liquidación del poeta por el combatiente».[93] En el fondo, poco importa saber quién mató a quién, lo importante es que se trataba de una lucha a muerte, en ningún caso de una unidad armónica.

Tanto en sus declaraciones públicas, donde se limita a garantizar los servicios mínimos, como en sus obras épicas, cuyo valor le parece incierto, y en sus relaciones personales con los heraldos de la revolución, a Pasternak le cuesta hacer realidad la fusión entre privado y público que considera necesaria para la creación. En la carta que escribe a un ruso que vive en París, Pasternak describe una situación sin salida. Los poetas soviéticos de su tiempo se enfrentan a un dilema ajeno a ellos: «Sufrir sin ilusión o triunfar equivocándose y equivocando a los demás».[94] El propio Pasternak intenta unas veces una vía y otras veces la otra, pero nunca se queda satisfecho.

El final de los años veinte es para él un periodo especialmente deprimente, porque la situación política en la URSS no deja de deteriorarse. Analiza su posición en una carta a su prima y confidente Olga Freidenberg. Mientras escribe su poema épico *Spektorski*, llega un momento en que necesita describir los acontecimientos posteriores a la revolución ya no desde un punto de vista objetivo y externo, sino «con una visión personal», de «la manera en que vivimos todo esto». Pero «sólo puede ser interesante si se hace con más o menos sinceridad». Y ahí las cosas se tuercen. La verdad es que no le ha gustado nada lo que acaba de vivir. Esto es lo que ve a su alrededor: «El terror ha vuelto, sin las bases o las justificaciones morales que le encontrábamos antes, mientras prosperan los chollos, el arribismo y los pequeños pecados sin brillo, porque hace mucho que estos santos y estos puritanos ya no se presentan ante su tiempo como los ángeles de la justicia punitiva».[95] Aquí queda más clara la idea que se hace Pasternak de la revolución: en el momento en que estallaba, aunque no se estuviera de acuerdo con el terror, se le podía encontrar una motivación moral, podía parecer el justo castigo de los antiguos explotadores, y se encarnaba en individuos que se entregaban en cuerpo y alma a la idea de justicia. Pero esos fanáticos de la revolución, esos santos dispuestos a morir

por su ideal han desaparecido, han sido sustituidos por pequeños arribistas y especuladores que sólo se preocupan de su bienestar. Así que ahora tenemos lo peor de los dos mundos: un terror al servicio del egoísmo y del cinismo.

La población soviética sufre otro shock en 1929-1930, cuando el partido decide transformar simultáneamente la industria y la agricultura del país, lo que provoca un caos incontrolable y por lo tanto una mayor represión de toda resistencia real o imaginaria. Encontramos un primer eco de los castigos infligidos a los campesinos reacios a la colectivización en una carta que Pasternak escribe a su hermana, que vive en el extranjero. «Ahora todos viven bajo una fuerte presión, pero la coacción con la que transcurre la vida de los habitantes de las ciudades es simplemente un *privilegio* respecto de lo que pasa en los pueblos. Allí imponen medidas de un significado inmenso y secular». Algo después, ese mismo año, Pasternak vuelve a aludir a los efectos de la colectivización, también en una carta que manda al extranjero, en este caso a Gorki. «Este invierno la ciudad ha estado en una situación de privilegio evidente y sin la menor justificación respecto de lo que se hacía en el campo, y a los habitantes de la ciudad se les invitaba a ir a visitar a las víctimas y a felicitarlas por sus inconvenientes y sus desgracias»[96]. Al mismo tiempo, en la ciudad, y especialmente en los ambientes intelectuales y artísticos, el poder empieza a acusar a individuos que no tienen nada que reprocharse. Pero a cualquiera se le declara sospechoso y se le considera culpable, y la culpa casi siempre se castiga con la muerte.

A finales de la primavera de 1930, a Pasternak le da la impresión de haber llegado a un auténtico callejón sin salida. Vuelve a contarle a su prima: «Cada vez me obsesiona más la sensación de final, y procede de lo que en mi caso es más decisivo, de mis observaciones sobre mi trabajo […] No puedo volver a ponerlo en marcha. No he participado en la creación del presente y no lo amo de verdad […] No tengo perspectivas, no sé qué será de mí».[97] Para poder escribir, el poeta debe estar en armonía con su tiempo, pero por más que Pasternak se empeñe, no se reconoce en él. ¿Qué hacer? Sin embargo, en otros momentos cree conseguirlo. En el congreso de escritores de 1934, donde los participantes lo homenajean y lo halagan, y en los meses siguientes a este acontecimiento, le da la impresión de recuperar

el impulso que lo acerca a su tiempo y a su pueblo. A finales de 1934 escribe a su padre: «Me he convertido en una parcela de mi época y del Estado, y sus intereses se han vuelto los míos».[98] Sin embargo, su participación forzosa en el congreso por la defensa de la cultura, en la primavera de 1935, en París, lo sume en una larga depresión.

Pasternak encuentra la solución a este problema cambiando de interlocutor: el diálogo que debe establecerse no es entre el poeta y el pueblo, sino entre el poeta y el tirano, el propio Stalin. A consecuencia de varias circunstancias, entre ellas la detención de Mandelstam en 1934, escribe personalmente a Stalin en varias ocasiones, lo que provoca la famosa llamada telefónica del líder supremo al poeta.[99] Esta conversación no satisface a Pasternak, aunque en adelante desempeñará el papel del salvoconducto en la época zarista: haga lo que haga, los Órganos no volverán a molestarlo. ¿A qué responde esta (rara) benevolencia del tirano? Probablemente al respeto casi supersticioso que siente Stalin por aquellos a los que cree los maestros de la palabra, los poetas (como muestran sus insistentes preguntas sobre Mandelstam durante la conversación telefónica: «Pero ¿es un maestro?»). Un respeto por principio, ya que cuesta creer que le gustara la poesía de Pasternak.

Esta benevolencia provoca en Pasternak dos gestos en sentido contrario, que satisfacen plenamente, aunque de forma sucesiva, las dos exigencias iniciales. En primer lugar, escribe un poema titulado «El artista», que se publicará en la prensa oficial del régimen el 1 de enero de 1936. Está construido sobre la yuxtaposición de dos personajes a los que al parecer se aplica el título de «artista». Uno es el poeta, al que describe en la primera mitad del poema. La segunda está dedicada a un tipo de artista diferente: oculto detrás de un viejo muro de piedras (el del Kremlin) vive «no un hombre / sino una actividad». El dirigente político, en este caso Stalin, es percibido como un demiurgo que construye un mundo nuevo con total supremacía, sin tener en cuenta ningún límite impuesto desde fuera. Y en esto se parece al artista, salvo que su material no está formado por palabras o colores, sino por los seres humanos y las instituciones sociales. Es un «genio del acto», «un acto del tamaño del globo terráqueo». El artista y el dirigente político emprenden caminos paralelos y componen, según la frase

de Pasternak, «una fuga a dos voces»: lo que el poeta tradicional lleva a cabo en su imaginación, Stalin lo logra a escala de la historia mundial, modifica el destino de la humanidad, y su obra es el hombre nuevo y la sociedad nueva. Al trabajar a esta escala gigantesca, el líder se atreve a hacer lo que sólo los más audaces soñaban. No puede perder el tiempo con las necesidades y los deseos de cada individuo.

Podemos admirar a Pasternak por haber sabido identificar con tanta perspicacia la vía «artística» elegida por Stalin en el ejercicio de sus funciones de líder político, pero no estamos obligados a compartir su admiración por este «artista» que dispone del destino de las personas como el escritor lo hace con sus personajes, ni a confundir los dos tipos de «artista» o imaginar que colaboran armónicamente.

Por otra parte, tras haber rendido homenaje a su protector, Pasternak decide liberarse progresivamente de toda sumisión a las «exigencias sociales», ya no considera que los dirigentes del país sean los portavoces legítimos del pueblo ruso. El poeta decide seguir sólo la voz de su propia conciencia. Este camino lo llevará a publicar, veinte años después, su novela *El doctor Zhivago*, escrita con total libertad interior. En esos veinte años publicará muy pocas obras originales, y sus ingresos proceden básicamente de sus traducciones.

CAPÍTULO 3

La contrarrevolución cultural

El primer congreso de escritores soviéticos, en 1934, supone la desaparición de la pluralidad de caminos que llevan a los autores al objetivo común. El proceso se había iniciado en 1932, con la decisión del partido de disolver todos los grupos y movimientos literarios, y quedó sistematizado con la frase de Stalin sobre los «ingenieros del alma humana». En 1935-1936 empieza la tercera fase de las relaciones entre poder político y prácticas artísticas, que ya no tiene que ver con la orientación ideológica de las obras, sino con los medios artísticos con los que se ponen a su servicio.

Vemos el signo del cambio en la frase que anota Stalin en una carta dirigida a él y que envía a un subordinado a finales de noviembre de 1935. La carta inicial la ha escrito Lili Brik, durante mucho tiempo amiga de Mayakovski, y es una queja y una petición de ayuda contra la indiferencia por la obra del poeta desaparecido. Stalin recomienda satisfacer la petición de Brik y añade el siguiente comentario: «Mayakovski fue y sigue siendo el mejor y más talentoso poeta de nuestra época soviética. La indiferencia por su recuerdo y sus obras es un crimen».[100] La frase se publicará en la prensa unos días después y provocará muchas reacciones en los ambientes artísticos, aunque malinterpretan el sentido de la intervención. Stalin no toma partido por las opciones estéticas de Mayakovski, sino que da a entender que existe una única jerarquía de las creaciones artísticas, incluidos los medios empleados, y que establecer esta jerarquía es competencia del partido y de su líder. Cualquiera que no esté de acuerdo con esta opinión corre el peligro de ser considerado un criminal.

Las consecuencias de este cambio se ponen al descubierto un mes después, con la publicación de un artículo anónimo (y que por lo tanto

expresa una posición oficial) en *Pravda* sobre la ópera de Shostakóvich *Lady Macbeth de Mtsensk*, titulado «Un galimatías en lugar de música». Lo seguirán varios otros artículos de contenido similar sobre ballet (respecto de otra obra de Shostakóvich, *El arroyo claro*), cine, arquitectura, pintura y teatro. Eisenstein es uno de los blancos de esta campaña, Meyerhold y su teatro otro, y el ataque resultará fatal para el director de cine, una figura central para los artistas que aspiran a cierta libertad formal. La literatura no aparece en esta serie, porque ya se ha orientado hacia el «realismo socialista». Ahora se suceden los congresos para unificar y tutelar las demás disciplinas artísticas. El proceso finaliza en 1936 con la formación de un comité estatal de todas las artes, dirigido por un tal Platón Kérzhentsev. Él se ocupará de controlar la actividad de los artistas soviéticos a los que consideran no suficientemente sumisos. Es significativo que el golpe inicial lo reciba la música, en principio el arte menos ideológico. Ahora la «forma» participa de las «ideas». Paradójicamente, los nuevos blancos son precisamente los artistas que comparten las opciones estéticas de Mayakovski. La contrarrevolución cultural ha ganado la batalla.

Shostakóvich: música y letra

Dmitri Shostakóvich nace en 1906 en una familia de ideas liberales. Su padre es ingeniero. Sus dotes musicales lo llevan al conservatorio en 1919. Tras la muerte de su padre, en 1922, Dmitri debe ganarse la vida y trabaja como pianista acompañando la proyección de películas mudas. Sus gustos artísticos lo orientan hacia los ambientes de los constructivistas, reunidos alrededor de Mayakovski y de la revista *LEF*. En 1927 vive en casa de Meyerhold, que lo ha tomado bajo su protección. Compone en esta época varias obras importantes: después de la *Primera sinfonía* (en 1926), la ópera *La nariz* (basada en la obra de Gógol). En 1929 escribe la música para la obra de Mayakovski *La chinche*, dirigida por Meyerhold y con escenografía de Aleksandr Ródchenko.

En los años siguientes, Shostakóvich compone su segunda ópera, *Lady Macbeth de Mtsensk*, que se inspira en un relato de Nikolái Leskov de la segunda mitad del siglo XIX que cuenta los asesinatos cometidos por la

protagonista en su familia. El significado que da Shostakóvich a esta historia destaca especialmente cuando la comparamos con la novela de Leskov en la que se inspira. El narrador ruso describe el destino de Katerina sin detenerse en su entorno. Menciona los efectos devastadores de la pasión que se apodera de la joven mal casada sin hacer juicios morales. Ella se presta a todo para saciar su deseo por Serguéi, un asistente de la casa, no sólo engañar a su marido, sino también cometer tres asesinatos, uno detrás del otro, y al final matar a una rival y suicidarse.

Shostakóvich, coautor del libreto de la ópera, introduce un violento contraste entre Katerina, por la que toma partido, y todos los hombres, representados como personas ridículas y despreciables, cuando no odiosas. Describe de manera negativa no sólo a los ricos y poderosos, como le habría recomendado la ideología soviética de la época. Los comerciantes, defensores del orden patriarcal, son crueles y odiosos, cierto, pero el pueblo no sale mucho más favorecido, como sucede con los empleados y los invitados a la boda, o los presos que van camino a Siberia. Los policías son tontos y corruptos, pero el maestro de escuela, que habría podido ser el polo opuesto, también es ridiculizado (episodios que no aparecen en la novela). Serguéi no es mejor que los demás, ya que a sus demás vicios se añaden la hipocresía y la mentira.

Por el contrario, Katerina se presenta como una heroína. Shostakóvich lo explica en varias ocasiones mientras escribe su ópera. «Aunque Katerina se convierte en la asesina de su marido y de su suegro, siento simpatía por ella». «Los asesinatos que comete son una rebelión contra su entorno». «Personalmente, veo en Katerina a una mujer hermosa, fuerte y hábil que sucumbe al lúgubre y cruel entorno doméstico propio de Rusia». También dice que esta ópera va a inaugurar una trilogía, o una tetralogía, sobre el destino de las mujeres en la historia rusa. Después añade: «Katerina se sitúa a un nivel mucho más elevado que los que la rodean… Está rodeada de monstruos… En determinadas circunstancias, el asesinato no es un crimen». Para preservar la pureza de su protagonista, omite varios episodios comprometedores que aparecían en Leskov: el asesinato del sobrino de su marido, posible heredero de su fortuna, y el abandono de su propio hijo.

Shostakóvich consigue así un contraste que no aparecía en Leskov. Califica su obra de «trágica-satírica»: la sátira atañe al orden imperante, representado por los hombres; la tragedia es la de la mujer, que se rebela contra él, pero no puede vencerlo. Se alaba al individuo que no tiene en cuenta las reglas de la vida común y sólo atiende a sus deseos, y se ridiculiza y condena la sociedad. Leskov cuenta con sobriedad la historia de una persona perdida por la fuerza de su deseo, pero Shostakóvich elogia a una mujer que decide vivir su pasión y muere por culpa de un orden masculino odioso.

El segundo cambio que lleva a cabo Shostakóvich tiene que ver con el propio carácter de la rebeldía y lo que muestra de la identidad humana. Quizá por primera vez en la historia de la ópera, un compositor convierte la sensualidad en el tema central de la historia. La liberación del individuo pasa por su plenitud sexual. El propio Shostakóvich lo piensa. Dice en sus memorias que la ópera estaba dedicada a su novia, de la que entonces estaba totalmente enamorado.[101] En el momento en que componía su ópera, escribía a un amigo íntimo: «Me siento muy bien, porque aquí está […] mi esposa (gozo del cuerpo y del alma) y no necesito nada más. “Me es tan dulce” [cita de *Almas muertas*]. Cada una de sus palabras, cada uno de sus gestos o de sus ruidos de tripas me llena de una felicidad indescriptible».[102] La sensualidad impregna toda la obra, de principio a fin, y tanto al personaje de Katerina como al de los hombres.

El contraste con el mundo y el estilo de Leskov es fuerte. Para constatarlo basta con comparar el momento del primer abrazo de Katerina y Serguéi en ambos textos. Shostakóvich coloca la cama en el escenario e ilustra musicalmente la curva del deseo masculino; Leskov se limita a indicar que lo único que rompía el silencio del dormitorio era el tictac constante del reloj, «que nada evitó».

La ópera se estrena a la vez en Moscú y Leningrado, en 1934. El público ruso capta inmediatamente el doble mensaje de Shostakóvich: un elogio de la libertad individual, un llamamiento a la insumisión y a la vez un himno a la sensualidad inédito en el contexto soviético. *Lady Macbeth de Mtsensk* tiene un éxito excepcional en las dos ciudades. En dos años, 1934 y 1935, la ópera se representa casi cien veces en Moscú y otras tantas

en Leningrado. El público es entusiasta y la crítica, elogiosa. Es «el primer clásico de la ópera soviética». La obra se representa también en el extranjero, y también con éxito (aunque los periódicos estadounidenses acusan a Shostakóvich de «pornófono»).

En enero de 1936 se repone la ópera en el Teatro Bolshói. Stalin asiste con varios miembros del politburó. Dos días después aparece el artículo del *Pravda*, que la condena indiscutiblemente. Le hace dos reproches. El primero atañe concretamente al compositor y su música, acusados de «formalismo pequeñoburgués». Estas palabras designan todo desvío respecto de la tradición clásica en lo que respecta a la melodía y la armonía. Las características formales se traducen inmediatamente en términos sociológicos: la música de tipo antiguo se dirige a todo el pueblo, mientras que la música moderna de Shostakóvich se dirige a un grupúsculo de estetas. El segundo reproche tiene que ver con la interpretación de la novela de Leskov. *Lady Macbeth de Mtsensk* es acusada de naturalismo, de conceder demasiado espacio a la sensualidad. Todos los personajes actúan de manera «salvaje», y el amor se representa con las formas más «vulgares». El artículo, sin duda inspirado por Stalin, ve la barbarie en la escena en la que Serguéi es azotado, lo que no deja de tener gracia si pensamos que desde finales de este mismo año, 1936, él, Stalin, ordenó torturar y matar a cientos de miles de personas. Aunque es cierto que esta violencia no se produce, como la ópera, «prácticamente ante nuestros ojos».

Podría parecernos incoherente que se hagan estos dos reproches a la vez, porque en algunos contextos las palabras «formalismo» y «naturalismo» tienen significados opuestos. Pero en el marco de la ofensiva cultural que desencadena este artículo, los dos significados se acercan. El término «formalismo», que en ocasiones se ha empleado para incluir toda oposición a la revolución y al poder soviético, designa aquí más concretamente un trabajo con la forma que, en el marco de una búsqueda individual, se aparta de las tradiciones establecidas. El artículo designa ese mismo defecto mediante el término «izquierdista», pecado del que también es culpable Meyerhold, al que menciona, y que consiste en llevar la revolución a ámbitos en los que no tiene lugar, porque al pueblo le gusta lo sencillo y lo que conoce. El término «izquierdista» indica también la

proximidad ideológica con Trotski, que supuestamente lidera una «oposición de izquierdas» a Stalin. En cuanto a «naturalismo», observamos que el término se refiere básicamente a la representación del amor sensual y sexual, una pasión que se apodera del individuo y lo empuja a pasar por alto las leyes que rigen la vida social, llegando incluso a ajustar cuentas personalmente (el asesinato). Así, la interpretación que Shostakóvich hace de esta historia es un llamamiento a la anarquía, a la revuelta individual contra el orden imperante, en otras palabras, un conflicto entre el colectivo y el individuo: el del compositor contra las tradiciones musicales, y el de su protagonista contra el orden social. Por esta razón se retirará la obra de los escenarios.

El artículo supone una amenaza apenas velada: «Este juego puede acabar muy mal». Shostakóvich así lo entiende. Al conocer el artículo sobre él (en ese momento está en provincias), telegrafía al que considera su «querido y único amigo», Iván Sollertinski: «No hagas nada hasta que regrese». Al volver a su casa, escribe a Stalin y le pide que lo reciba. Mientras espera la respuesta, se abstiene de intervenir públicamente. A finales de mes empieza así una carta a su amigo: «Vivo silenciosamente en Moscú. Espero una señal». Y al final de la carta: «Suelo quedarme todo el día en casa. Espero».[103] A Shostakóvich no lo recibirá Stalin, sino Kérzhentsev, responsable político de asuntos artísticos y probable autor del artículo sobre su obra,[104] que le explica qué conclusiones debe sacar de estos acontecimientos: no tanto escribir cartas de arrepentimiento como reorientar su creación musical para hacerla más accesible para el pueblo, liberarse de la influencia de los «expresionistas occidentales» (¿Mahler? ¿Berg?) y familiarizarse con el folklore musical campesino que puede oírse aún en los pueblos rusos, ucranianos y georgianos. Y no lanzarse a escribir otra ópera sin haber sometido previamente el libreto a las autoridades.[105] En todo caso, es evidente que Stalin prefiere tener a un compositor sumiso que a un compositor deportado o muerto.

Shostakóvich no recorre los pueblos para estudiar el folklore ruso. Saca sus propias conclusiones de la reprimenda que acaba de recibir. Cambia el orden de prioridades en la ejecución o creación de sus obras musicales y privilegia las que pueden recibir la aprobación de las autoridades. Así,

renuncia a escribir nuevas óperas sobre el tema de la opresión de las mujeres, termina su *Cuarta sinfonía*, aunque decide que no se interprete en público, compone la *Quinta sinfonía*, que espera que se ajuste mejor al gusto general (y no se equivoca), y compone la música de varias películas soviéticas (trabajo casi paralelo al de Pasternak con las traducciones de clásicos extranjeros).

Pero no por eso Shostakóvich olvida el miedo a la muerte que sintió a finales de enero de 1936, cuando esperaba en su habitación, maleta en mano, que llegaran a detenerlo. Por eso toma una decisión más grave: adoptar dos estrategias muy diferentes en sus futuras comunicaciones con el mundo exterior, en función de si pasan por las palabras que se enuncian en público o por la música.

En cuanto a las primeras, decide someterse totalmente a las demandas de las autoridades. Firma las cartas colectivas que le presentan, publica en la prensa artículos cuyo contenido le sugieren otros y lee en reuniones oficiales discursos que no ha escrito. Acepta incluso compromisos duraderos: en 1947 se convierte en diputado del Sóviet Supremo; en 1960 lo eligen secretario de la Unión de Compositores, y a partir de 1961 será miembro del partido comunista. Además no tiene problemas en poner a sus obras títulos conformistas: *El año 1917*, *Poema de la patria*, *El sol brilla en nuestra patria*, ni en escribir un *Juramento al comisario del pueblo* para coro y orquesta, o una *Marcha de la milicia soviética*… Es una forma extrema de ventriloquia: dice palabras de las que no es el autor.

Hay que decir que lleva ya mucho tiempo practicando otra forma de ventriloquia: en las conversaciones, o en sus cartas a amigos, como Sollertinski, suele decir frases no en nombre propio, sino como citas de otros autores, por ejemplo frases irónicas de Gógol, al que parece saberse de memoria. Otras veces se trata de clichés omnipresentes, tan banales que no pueden tomarse al pie de la letra. Escribe a su amigo: «Leo mucho. Sin la menor duda, leer libros nos alimenta infinitamente la mente y el corazón», y no necesita aclarar a su amigo que la frase no expresa su opinión, sino que es una cita de la ópera *Eugenio Oneguin*. Y en otra carta escribe: «Ayer tuve la inmensa suerte de asistir a la sesión de clausura del congreso de los estajanovistas […] Me cautivó el discurso de Voroshílov,

pero después de haber escuchado a Stalin perdí totalmente el sentido de la medida, grité "¡Hurra!" con toda la sala y aplaudí sin descanso […] Evidentemente, fue el día más hermoso de mi vida: vi y escuché a Stalin». **[106]** Tras la ruptura que introdujo en su vida «Un galimatías en lugar de música», parece haber ampliado el uso de este procedimiento verbal, que Gógol había utilizado ampliamente, a todos sus intercambios públicos.

Por el contrario, evita al máximo los compromisos en el ámbito de la música. Aparte de algunos encargos puntuales, sigue creando su obra como le parece, y la música que compone es programática y tiene un significado determinado, aunque ninguna palabra lo indique. A veces, para orientar la interpretación del público, introduce en su obra citas musicales sacadas de otras obras cuyo significado puede identificarse con total certeza. Otras veces lo indica mediante una palabra ambigua, de modo que cuando menciona a las «víctimas del fascismo», también podemos incluir en este grupo a las víctimas del estalinismo. Ha dejado también comentarios más explícitos, como por ejemplo para su *Cuarteto número 8*, mucho más tardío (1960): «Un cuarteto ideológicamente condenable [que] he decidido escribir a mi memoria […] He utilizado los temas de mis diferentes composiciones y el canto revolucionario *Víctimas de la terrible prisión* […] Incluyo un canto ruso en memoria de las víctimas de la revolución». **[107]**

La estrategia que adopta Shostakóvich resulta ser la correcta: en 1941 recibe un premio Stalin de primera clase, que indica que lo han perdonado y lo han devuelto a su lugar, y que indica también que la música no puede controlarse tanto como la literatura y el cine. Aunque eso no impide que puedan volver a atacar a Shostakóvich en 1948 o más tarde. Por otra parte, lo que sacrifica no es poco: su identidad de persona pública. Por cuestiones de utilidad, para sus contemporáneos soviéticos se comporta como un fiel servidor del régimen, que hace todo lo que está en su poder para reforzarlo y ensalzarlo. La población de su país no sabe que piensa lo contrario de lo que dice. No podemos afirmar que el verdadero Shostakóvich condena el régimen, y que el que se pone a su servicio es falso. Se trata de dos papeles que representa alternativamente, para públicos diferentes, y que intenta mantener lo más separados posible, hasta la esquizofrenia.

La estrategia que ha elegido le ha salvado la vida, pero la ha pagado cara. Una máscara que se lleva durante cuarenta años se convierte en un rostro. La muerte de Stalin, en 1953, no le supone una liberación. Pero después de esta fecha es posible, si no expresarse libremente, al menos ser honesto con uno mismo sin temer por la vida. Será el caso del gran escritor Vasili Grossman, contemporáneo de Shostakóvich y autor de *Vida y destino:* después de 1953 renunciará a los favores y honores del régimen para poder escribir su gran obra. Da la casualidad de que el nombre de Grossman aparece por primera vez en los informes de los Órganos cuando recogen las opiniones negativas de los escritores sobre el artículo «Un galimatías en lugar de música». Al parecer, Grossman dijo ante el informador: «En mi opinión, no debe escribirse este tipo de artículos. Lo que le espera a Shostakóvich es excesivamente duro».**[108]**

Eisenstein, el que gana pierde

Serguéi Eisenstein nace en 1898. Apoya de inmediato la causa de la Revolución de Octubre y se alista en el Ejército Rojo. Más adelante dibuja decorados para el teatro y se matricula en las clases de Meyerhold, cuyo trabajo admira. Se reconoce en las opciones estéticas de los constructivistas, de los amigos de Mayakovski y de la revista *LEF*, que apoyan al poder soviético de forma tan incondicional como el grupo rival de los «proletarios», pero que son más radicales en el plano artístico. Eisenstein prueba la dirección teatral, pero después se decide por el cine. Considera que el fin de la obra de arte no debe ser conocer y representar el mundo de modo descriptivo y narrativo, ni expresar la interioridad del autor, sino ejercer cierta acción sobre los espectadores: la obra es un conjunto de estímulos que causan efectos en la mente del público, y poco importa la naturaleza de los medios a los que se recurre para alcanzar este fin. Los personajes de sus obras no serán individuos (considera que el interés por las características individuales es una reliquia burguesa), sino tipos, categorías encarnadas, héroes míticos y legendarios. Sus películas *La huelga*, *El acorazado Potemkin* (sobre todo) y *Octubre* (sobre la toma del poder por los bolcheviques) se ajustan perfectamente a la ideología dominante, pero

suscitan algunas reservas de tipo estético en los responsables administrativos de las artes. La siguiente película, *La línea general*, sobre los inicios de la colectivización, es más cuestionada.

En 1929 Eisenstein inicia una larga gira por Occidente (Alemania, Francia y Estados Unidos) con dos colaboradores. La experiencia es rica, pero el director de cine no consigue que ninguno de sus proyectos triunfe. En 1932 Stalin manda un telegrama al grupo instándole a que regrese a la URSS. La fama de Eisenstein es inmensa, pero también suscita mucha envidia y animadversión. La industria cinematográfica está centralizándose, y el director, Shumiatski, no mira con buenos ojos a Eisenstein, que para recuperar su lugar en primera fila tiene que hacer una nueva obra, su primera película sonora. Como le han reprochado pasar por alto la realidad soviética de su tiempo, decide tratar un tema de rabiosa actualidad, el conflicto que enfrenta a los defensores del *koljós* (iniciativa colectiva) con los *kulaks* (individualistas), gran tema de la política y de la propaganda soviéticas del momento. Le llama especialmente la atención un episodio que ha sido noticia poco antes (ya comentado a propósito de Bábel). Un chico de trece años, Pávlik Morózov, miembro de la organización de los «pioneros», descubre que su padre, *kulak*, sabotea la actividad del *koljós* y lo denuncia a las autoridades, que lo deportan. A Pávlik lo matan otros miembros de su familia. La actitud del chico se ofrece como ejemplo a todos los niños de la URSS, porque su cariño al Estado soviético ha tenido más peso que sus vínculos familiares.

Eisenstein considera que el tema es irreprochable, y a la vez le llama la atención por las resonancias mitológicas del tema del parricidio y del infanticidio (Abraham e Isaac, Agamenón e Ifigenia), que le conmueve personalmente. Lee el guión, las altas esferas aceptan el proyecto y puede empezar el rodaje. Pero a finales de 1935, Shumiatski y los demás dirigentes del cine soviético se muestran reticentes, consideran que el trabajo terminado sigue siendo demasiado fiel al estilo de Eisenstein, les parece demasiado teatral, la película tiene demasiadas alusiones a personajes bíblicos (demasiadas barbas), demasiado simbolismo y no el suficiente realismo. Las correcciones que sugieren afectan en algunos casos

a elementos fundamentales de la historia: ¿no podría salvarse el joven protagonista?

No es el mejor momento para dar muestras de independencia. En enero de 1936 ha aparecido el artículo de *Pravda* estigmatizando a Shostakóvich, seguido por ataques similares a las demás artes. Este mismo año se inicia el primer gran «juicio de Moscú», el de Zinóviev y Kámenev. Los cineastas soviéticos, entre ellos Eisenstein, han firmado una carta pública reiterando su admiración por Stalin y pidiendo que se castigue severamente a los criminales. Entretanto, Eisenstein ha conseguido el permiso para filmar una segunda versión de su película, y ha revisado el guión Bábel, amigo del cineasta, que tenía previsto hacer una película basada en el libro *Caballería roja*. Sin saberlo, los dos amigos se convierten en objeto de vigilancia por parte de los Órganos.

En la primavera y el otoño de 1936 se filma la segunda versión de la película. Tras una breve tregua llega otra ronda de críticas: al conflicto que narra la película le falta contexto sociológico, y da la impresión de ser una historia de la noche de los tiempos (probablemente es la intención de Eisenstein). Las acusaciones pueden agruparse bajo el término «formalismo», que ahora se ha convertido en peligroso, en sinónimo de contrarrevolución: «un tratamiento claramente formalista», «solución formalista de los problemas de creación», «tendencia al formalismo», «un formalismo no expurgado»… Conclusión general de Shumiatski: hay que renunciar a esta «película fundamentalmente dañina y nociva».[109] El administrador manda al primer ministro una denuncia del autor de la película similar a la que el director de la Unión de Escritores hacía de Mandelstam, y que provocó su deportación. Sin embargo, esta vez el resultado es el contrario. Eisenstein no tiene que preocuparse, porque la decisión del politburó zanja el caso de forma muy diferente. Pide a Shumiatski que «utilice al camarada Eisenstein, que le dé una tarea (un tema), verifique el guión, etc.».[110] Esta clemencia se debe probablemente a que consideran que todavía pueden utilizar a Einsenstein, deben de recordar las enormes ganancias simbólicas que había proporcionado *El acorazado Potemkin* a la causa del Estado soviético. Shumiatski se limita a incautar y destruir las bobinas de la película. El epílogo de esta historia es

sorprendente: Eisenstein es perdonado, pero el diligente mandatario del cine soviético es detenido y poco después fusilado como «enemigo del pueblo». Se le reprocha, entre otras cosas, haber sido demasiado benévolo con la película *El prado de Bezhin*…

Eisenstein hará lo posible por ser útil. Acepta filmar una película patriótica sobre Alejandro Nevski, príncipe ruso del siglo XIII que ganó una batalla contra los caballeros teutones, con guión del escritor Pavlenko, que probablemente es un agente de los Órganos. Stalin controlará personalmente el texto. El cineasta publica en prensa varios artículos de inspiración patriótica, ensalzando a Stalin y el Estado soviético. En 1940 lo nombran director de Mosfilm, el gran estudio de producción cinematográfica de Moscú. En esta época, varios amigos suyos, como Bábel, Tretiakov y su maestro Meyerhold, son detenidos, juzgados y ejecutados. Eisenstein no se manifiesta, pero se lleva a su casa los archivos de este último, lo cual evita que los destruyan.

Durante la guerra contra Alemania vuelve a proyectarse la película sobre Nevski en las pantallas soviéticas (se había retirado de la circulación durante los años del pacto germano-soviético, 1939-1941), y Eisenstein puede dedicarse a otro proyecto de ecos patrióticos en el que lleva un tiempo pensando, en esta ocasión sobre el zar Iván el Terrible, que en el siglo XVI consigue reunir todos los principados rusos en un Estado único. El tema le había llamado la atención por varias razones. Cree que estableciendo un paralelismo entre la historia rusa del siglo XVI y la de la época estalinista podrá expresar sus reservas sobre el régimen de su época mientras elogia al dictador del momento. El contexto de la guerra dificulta el rodaje, pero la dimensión patriótica del proyecto le asegurará una acogida aún más favorable. Eisenstein piensa primero en dos películas, y luego en tres. La primera narraría el ascenso al poder de Iván. La segunda, su lucha contra los boyardos, los señores feudales que quieren conservar sus privilegios. Iván lucha contra ellos con la ayuda de los *opríchniki*, la fuerza armada que él ha creado y que está directamente vinculada a su servicio (como en *El prado de Bezhin*, las relaciones elegidas por la persona son más valiosas que las relaciones heredadas). La tercera parte relataría las

batallas contra los enemigos exteriores de Rusia, y también las dudas y arrepentimientos que le surgen a Iván después de sus primeras victorias.

La primera parte de la película se filma en 1943-1944. Stalin la ve y le parece bien. Es comprensible. Como sucede con Stalin, todos los actos del Iván de la película están motivados por una sola idea, asegurar el poder del Estado unificado. Como él, persigue a sus posibles rivales (los boyardos) y prefiere a sus nuevas amistades, que se lo deben todo, antes que a los viejos amigos. Como él, es despiadado y no duda en hacer cortar la cabeza a aquellos a los que acusa de traición. La película recibe el premio Stalin y es un éxito.

La segunda parte se filma en 1944-1945. En la primavera de 1946 Eisenstein escribe a Stalin para pedirle su conformidad. Desgraciadamente, a Stalin no le gusta y comenta sus reservas en una reunión de la dirección del partido. Le reprocha dos cosas: Eisenstein no ofrece una imagen lo bastante positiva de los *opríchniki*, e Iván muestra debilidades inadmisibles. «Iván el Terrible fue un hombre con voluntad, con carácter, mientras que en la película de Eisenstein es una especie de Hamlet carente de voluntad»[111]. El director de cine ha sacrificado la exigencia de verdad en favor de sus veleidades formalistas. De modo que Stalin no ha pasado por alto los intentos de Eisenstein por matizar el retrato del zar y de los que ejecutan sus malas obras, por dejar cierto espacio a las reservas y las dudas, y quiere que desaparezcan. El resultado es que no se autoriza la proyección de la película.

Seis meses después convocan a Eisenstein y al actor que hace el papel de Iván (e hizo el de Nevski) al Kremlin para que se reúnan con el líder supremo, en esta ocasión acompañado por dos fieles servidores, Mólotov y Zhdánov. Eisenstein dejó una transcripción de la entrevista. Stalin repite sus anteriores reproches: no se valora lo suficiente a los *opríchniki* e Iván aparece como un Hamlet lleno de dudas (dos reproches poco justificados para el espectador imparcial de hoy en día). Según Stalin, Iván fue grande porque mantuvo a distancia a las potencias extranjeras y porque sometió las actividades del país a un control total. En esto es un precursor del Estado totalitario (Stalin no emplea esta palabra). Así, respecto del monopolio del comercio exterior: «Iván el Terrible fue el primero en introducirlo. Lenin

fue el segundo». Si Stalin tiene reservas sobre el zar, son de otro tipo. «Iván el Terrible fue muy cruel», sigue diciendo. «Hay que mostrar por qué es necesario ser cruel. Uno de sus errores fue no degollar desde el primero hasta el último miembro de las cinco grandes familias feudales […] Habría debido ser más decidido»[112].

En conclusión, Stalin pide al director de cine y al actor que trabajen en una versión mejorada de la serie de *Iván el Terrible*. Eisenstein, ya enfermo y débil, morirá en 1948 sin haber seguido esta recomendación. Las escenas filmadas de la tercera parte fueron destruidas, y la segunda se proyectó públicamente por primera vez diez años después de la muerte del cineasta, en 1958.

La historia de la prohibición de las dos películas, *El prado de Bezhin* e *Iván el Terrible, segunda parte*, sigue un curso paralelo. En ambos casos Eisenstein cree haber encontrado una buena defensa contra las sospechas del poder. Elige como punto de partida el episodio incuestionable de Pávlik Morózov y la represión de los boyardos por parte del zar Iván, que está seguro de que gustarán a Stalin. Sin embargo, sus exigencias artísticas lo empujan a enriquecer la trama del relato con otros elementos: el fondo mitológico y legendario del infanticidio, y la ambigüedad en las reacciones del zar. A Stalin y a sus servidores no se les escapan estos elementos ajenos a sus designios, condenan inmediatamente todo el trabajo y exigen correcciones una y otra vez, hasta que el director de cine tira la toalla. La lagartija de Bulgákov puede estar dispuesta a perder la cola para salvar su vida, pero llega un momento en que los sacrificios que le exigen están por encima de sus fuerzas, y además no quiere que lo confundan con una babosa.

CAPÍTULO 4

Necrología

Borís Pilniak, apellido de nacimiento Vogáu
(11 de octubre de 1894 - 21 de abril de 1938)

Detenido en octubre de 1937, lo acusarán de contrarrevolucionario, terrorista y espía. Poco después de ser acusado, empieza a escribir sus declaraciones, en las que admite la mayoría de los delitos que le reprochan. Cuenta su vida durante las dos últimas décadas con gran lucidez y resignación. En el juicio confirma todas sus declaraciones. Es condenado a muerte el 20 de abril de 1938 y fusilado al día siguiente. Los manuscritos que le confiscaron durante la detención, en especial una novela casi terminada sobre la revolución rusa, desaparecieron.

Abram Lezhnev, apellido de nacimiento Gorelich
(junio de 1893 - 21 de noviembre de 1938)

Nos hemos cruzado brevemente con él como comentarista de los libros de Bábel. En los años veinte forma parte del grupo Pereval (El Cuello), del que es uno de los teóricos, y como tal polemiza con otros grupos, como los constructivistas y la revista *LEF*, o los escritores «proletarios». Sabemos por qué lo detuvieron. En 1936 expresa ante un informador su disconformidad con la condena a la ópera de Shostakóvich. El delator resume así sus palabras: «El horror de toda dictadura consiste en que el dictador hace lo que le da la gana […] Considero que la reacción contra Shostakóvich es como la quema de libros en Alemania […] Tenemos muchos puntos en común con los alemanes, aunque nos avergüence esta similitud».[113]

Comparar los dos regímenes totalitarios se considera criminal. El responsable que leyó esta denuncia subrayó el nombre de Lezhnev y señaló este párrafo. Dos años después Lezhnev será condenado a muerte y fusilado.

Ósip Mandelstam
(15 de enero de 1891 - 27 de diciembre de 1938)

Detenido por primera vez en mayo de 1934, será desterrado a Vorónezh durante tres años. Volverán a detenerlo en mayo de 1938 por la denuncia del secretario de la Unión de Escritores, que pide a los Órganos que «solucionen el problema de Ósip Mandelstam». Una vez en la cárcel, Mandelstam no admite ser culpable de actividades antisoviéticas. En agosto de 1938 lo condenan a cinco años de deportación. En octubre llega a un campo de tránsito cerca de Vladivostok, en el extremo este de Siberia. Su estado de salud impide que lo manden a un campo de trabajo. El 27 de diciembre lo trasladan a un barracón cercano para someterlo a una sesión de despioje, pierde el conocimiento y muere de «paro cardiaco».

Isaak Bábel
(13 de julio de 1894 - 27 de enero de 1940)

Detenido el 20 de junio de 1939, es acusado, como de costumbre, de comportamiento antisoviético, terrorismo, espionaje y contactos con enemigos de la Unión Soviética (en especial André Malraux y varios trotskistas). En sus pormenorizadas declaraciones, Bábel cuenta su vida sin desviarse demasiado de la verdad, salvo en lo relativo a sus relaciones con otros acusados («confesiones» probablemente arrancadas bajo tortura). Pero al final de su interrogatorio, en octubre de 1939, pide hacer una declaración. «Difamé a algunas personas y declaré en falso sobre una parte de mi actividad terrorista». Acusó sin razón a varios conocidos y pide varias veces que vuelvan a escucharle. «Mis confesiones contienen afirmaciones incorrectas e inventadas en las que atribuyo actividades antisoviéticas a personas que trabajan honrada y abnegadamente por el bien de la URSS. La

idea de que mis palabras no sólo no van a ayudar a la instrucción, sino que pueden acarrear un perjuicio directo a mi patria, me causa un dolor indescriptible. Considero un deber primordial borrar de mi conciencia esta espantosa mácula». En el juicio, que tiene lugar el 26 de enero de 1940, declara: «Todas mis declaraciones durante la instrucción son falsas». Sus últimas palabras: «No soy culpable de nada […] En mis declaraciones he mentido en mi contra».[114] Es condenado a muerte y fusilado al día siguiente.

Vsévolod Meyerhold
(10 de febrero de 1874 - 2 de febrero de 1940)

Detenido el 20 de junio de 1939, es acusado de los mismos delitos que Bábel (son interrogados por los mismos funcionarios de los Órganos, y sus «confesiones» probablemente iban destinadas al mismo juicio político, que no tuvo lugar). Sobre el proceso de su detención disponemos no sólo de los textos de los interrogatorios y de las actas del juicio, sino también de las cartas que Meyerhold escribió desde la cárcel a Mólotov, presidente del Consejo, y a Beria, comisario de Asuntos Internos. En ellas leemos la descripción detallada —y poco frecuente— de las torturas a las que sometían a las personas de las que querían arrancar confesiones. Lo golpearon durante mucho tiempo con una porra de goma. Después, «tirado en el suelo, boca abajo, resultó que tenía la capacidad de retorcerme y pegar alaridos agudos, como un perro golpeado por su amo con un látigo». Ante la perspectiva de que el proceso se repita, prefiere «confesar». «¡Ay! —se dice el inculpado—, mejor, sí, mejor morir que todo esto. Eso me dije yo también, y entonces di libre curso a mis falsas acusaciones contra mí mismo con la esperanza de que eso me llevaría al patíbulo». En noviembre de 1939, cuando han concluido los interrogatorios, Meyerhold se recupera y escribe al procurador del tribunal una retractación en la que, como Bábel, exculpa a todas las personas a las que había difamado bajo tortura, pero no reniega de su compromiso comunista. La acusación no la tiene en cuenta. Su juicio tiene lugar el 1 de febrero de 1940. Declara que «las fantasías que contó durante la instrucción se explican por el hecho de que fue golpeado».

Sus últimas palabras son: «No cree en Dios, sino en la verdad; cree porque la verdad triunfará».[115] Es condenado a muerte y fusilado al día siguiente.

Marina Tsvietáieva
(8 de octubre de 1892 - 31 de agosto de 1941)

Tsvietáieva no fue ejecutada por los Órganos, no fue encarcelada ni deportada, pero su muerte es consecuencia de la acción conjunta de los dos sistemas totalitarios de su tiempo, el comunismo y el nazismo. Emigra con su familia a Francia y descubre que su marido, ruso «blanco», trabaja desde hace varios años como agente secreto de los Órganos soviéticos y que está implicado en el asesinato de otro antiguo agente ruso. En octubre de 1937 su marido debe huir a la URSS, donde se reúne con su hija Alia, que ha vuelto a Moscú seis meses antes. Tsvietáieva, que se queda en Francia con su hijo menor, es rechazada en los círculos de la emigración por ser la mujer de un agente de la policía soviética. En junio de 1939 vuelve con su hijo a la URSS. La familia se reúne, pero por poco tiempo. Alia es detenida a finales de agosto de ese mismo año, y su padre, el antiguo miembro de la Checa, a principios de octubre, ambos acusados de espionaje para Francia. Envían a Alia a un campo de trabajo durante ocho años, y a su padre lo condenan a muerte. Entretanto, Tsvietáieva sobrevive gracias a pequeños trabajos de traducción. En junio de 1941 los ejércitos nazis invaden Rusia; en agosto, evacúan a los escritores y a sus familias de Moscú, amenazada por el invasor, a varias localidades cerca de los Urales. Tsvietáieva se une a estas familias, va a parar al pueblo tártaro de Yelábuga y busca trabajo (en concreto como lavaplatos en la cantina de los escritores), que le niegan porque no consideran digna de confianza a la mujer de un enemigo del pueblo. Sin esperanza de poder retomar jamás su labor de escritora, se suicida.[116]

Estas seis personas, que figuran entre aquellas cuya trayectoria hemos seguido parcialmente, forman parte de un número mucho más importante de víctimas del ámbito artístico que murieron poco antes o en los inicios de la Segunda Guerra Mundial. Se unen a varios otros personajes muertos

anteriormente en circunstancias vinculadas con el régimen: Blok en 1921, Mayakovski en 1930 y Gorki en 1936. El Estado soviético es infinitamente más poderoso que un simple individuo, no le supone ningún problema matar o condenar a la inexistencia social a las personas que no le convienen. La lucha es demasiado desigual. Como hemos visto, la resistencia directa es casi imposible. Las estrategias de adaptación frente al poder permiten, en el mejor de los casos, sobrevivir físicamente (como Zamiatin, Bulgákov, Eisenstein, Pasternak y Shostakóvich), no la libre expresión del creador.

¿Qué balance podemos hacer sobre la eficacia de estas estrategias a partir de la muestra de itinerarios aquí comentada? De entrada hay que admitir que sus resultados son escasos. De los que emigran, Bunin, Tsvietáieva, Zamiatin e incluso Gorki, no vuelve a saberse en la URSS. Los que piensan que el creador debe expresar sus sentimientos con total sinceridad, como Blok, Bábel y Pasternak, se ven reducidos por sí mismos al silencio. Los que intentan resistirse abiertamente, como Pilniak y Mandelstam, no tardan en ser reprimidos. Los intentos de acercarse al programa oficial conservando una voz original duran poco. Mayakovski, Meyerhold, Bulgákov y Eisenstein ven obstaculizados sus proyectos. Para poder seguir creando música de acuerdo con sus propias exigencias, Shostakóvich se ve obligado a protegerla con una cortina de palabras sumisas. La llama roja de Octubre los quema a todos.

Como las reacciones de los responsables políticos, Stalin o sus subordinados, no siempre responden a una lógica rigurosa, toda conclusión sobre el destino de estos autores ofrece pocas garantías. Es evidente que alternar gestos de insumisión y de conformismo no reforzó la posición de Pilniak; la de Bábel probablemente se debilitó, más que por su silencio de escritor, por su proximidad con dirigentes de la Checa, que lo arrastraron en su caída. Los dos escritores acaban condenados a muerte y ejecutados en la cárcel. El «izquierdismo» político de Meyerhold no lo protegió; lo que contribuyó a su caída fue probablemente su tendencia a colocarse siempre en el punto de mira, a recordar su existencia a los dirigentes. El desafío de Mandelstam lo lleva al gulag, donde tarda poco en debilitarse; este castigo equivale a la pena de muerte. Bulgákov no conocerá este funesto destino,

pero sus esfuerzos por conseguir la aprobación del poder lo llevan a hacer concesiones respecto de sus posiciones en los años veinte. Eisenstein y Shostakóvich pagan cara su supervivencia física: uno aceptando hacer de propagandista del régimen, y el otro desdoblando hasta la esquizofrenia su personaje público. Zamiatin y Pasternak son los que salen mejor parados, pero mediante la evasión: el primero emigrando a París, y el segundo encerrándose en una especie de emigración interior, centrándose en sus traducciones y (después de la guerra) no intentando que publicaran lo que escribe. Pese a estas resistencias, la máquina totalitaria sigue su marcha triunfal.

Sin embargo, el periodo que inaugura la Revolución de Octubre de 1917 terminará a finales de 1990 con el hundimiento del régimen comunista y, por así decirlo, la victoria, aunque sea póstuma, de las antiguas víctimas. Como previó Meyerhold el último día de su vida, la verdad habrá triunfado. Las obras de estos creadores, vilipendiadas cuando aparecieron o prohibidas, han seguido actuando, incluso después de la muerte de sus autores, para hacer sentir a los nuevos lectores o espectadores que otra vida es posible, para educarlos en un pensamiento libre y crítico y para incitarlos a la resistencia. Como escribía en junio de 1918 Zamiatin, en esa época quizá el adversario más lúcido del régimen totalitario: «La palabra libre es más fuerte que miles de personas armadas, que legiones, que policías y que metralletas. Y los que gobiernan hoy en día, provisionalmente, lo saben bien. Lo saben: la palabra libre se abrirá camino». Diez años después añadía que algunos libros son como dinamita. «La única diferencia es que un trozo de dinamita explota una sola vez, mientras que un libro… mil veces.»[117] *Nosotros*, del propio Zamiatin, es uno de esos libros-bomba. Aunque lo prohíben en la URSS, los lectores lo conocen (como muestran algunas alusiones de Pasternak), y también pudo actuar indirectamente, porque Orwell lo leyó y lo comentó antes de escribir *1984*, una de las herramientas intelectuales más poderosas en la lucha contra el totalitarismo.

En la Unión Soviética hay que esperar a la muerte de Stalin, en 1953, y al fin del periodo más exacerbado de terror para ver surgir obras que forman parte de esta lucha. Mencionaré aquí tres, a modo de ejemplo. En 1955 Pasternak termina su novela *El doctor Zhivago*, en la que lleva diez años

trabajando. No consigue publicarla en su país y la manda al extranjero, donde aparece en 1957 (como habían hecho en los años veinte Zamiatin, Pilniak y Bulgákov). Al año siguiente el libro recibe el premio Nobel, es un éxito mundial y entra también en la URSS por mil vías indirectas. La novela de Pasternak no es un libro contrarrevolucionario ni anticomunista, pero en cada una de sus páginas da muestras de la escritura de un hombre libre al que no le preocupa lo más mínimo la opinión de sus censores. En cada una de sus frases afirma que, aquí y ahora, es posible la libertad del espíritu.

En 1959 otro escritor revisa por última vez el libro en el que lleva varios años trabajando. Es Vasili Grossman y su novela *Vida y destino*. En esta ocasión se trata de una obra que, a través de la historia de varias familias soviéticas durante la Segunda Guerra Mundial, centra la atención en el régimen comunista. Además, lo hace estableciendo un paralelismo entre el Estado soviético y el Estado nazi por el que Lezhnev pagó con su vida. Como en el caso de *El doctor Zhivago*, las revistas con las que contacta se niegan a publicar el polémico libro. Las autoridades incautan el manuscrito, y el secretario del partido convoca a Grossman. No lo manda a la cárcel, los tiempos han cambiado, pero le dice: «¿Por qué íbamos a añadir su libro a las bombas atómicas que nuestros adversarios preparan contra nosotros? Publicarlo ayudaría a nuestros enemigos […] Usted es consciente del inmenso daño que nos ha causado el libro de Pasternak. Para todos los que han leído el suyo o están al corriente de las notas de lectura es absolutamente evidente que *Vida y destino* es un texto infinitamente más nocivo y peligroso para nosotros que *El doctor Zhivago*».[118] Para el secretario del partido, hasta cierto punto como para Zamiatin, los libros son como dinamita, hay que desconfiar de ellos, mucho más teniendo en cuenta que el mismo libro puede explotar miles de veces. Grossman, sin inmutarse, sigue su lucha con un segundo texto no menos peligrosos para el régimen, *Todo fluye*. Muere en 1964, sin haber visto sus obras publicadas. Aparecen en Europa occidental, *Todo fluye* en 1970, *Vida y destino* en 1980, y en Rusia no se publican hasta 1988, durante la perestroika. Estas obras permiten que los lectores entiendan mejor el mundo en el que vivieron.

En 1962 aparece en una revista, en la Unión Soviética, un relato breve titulado «Un día en la vida de Iván Denísovich», de un autor desconocido,

Aleksandr Solzhenitsyn. El día en cuestión transcurre en un campo de trabajo, donde el protagonista del relato ha sido deportado. Se describe su vida cotidiana en un lenguaje sobrio y riguroso, sin ninguna digresión «teórica», lo que seguramente lo hace más persuasivo. Sin explicitarlo, el relato supone una terrible acusación contra el régimen responsable de ese mundo de trabajos forzados. Después de publicarlo, Solzhenitsyn emprende la labor de escribir una presentación general del sistema de los campos de concentración soviéticos, lo que llamará «el Archipiélago Gulag», una historia y una geografía del sistema represivo en su país. Ha recibido muchas cartas de antiguos deportados y ha consultado otros documentos, así que puede empezar a trabajar. Escribe el libro entre 1964 y 1966, y se publica en ruso —aunque en Occidente— en 1973, lo que provoca que expulsen a su autor de la URSS a principios de 1974. Las heridas que el libro inflige a los fundamentos ideológicos del régimen y a su legitimidad son tan profundas que no cicatrizarán jamás.

En el siglo pasado, la idea de revolución ejerció su atracción en Rusia, en Europa y en gran parte del mundo, de Corea a Cuba. Incluso los que sufren sus golpes, como Meyerhold y Bábel, sienten gran admiración por ella hasta el final y se consideran víctimas inocentes de ella, no cómplices culpables. La revolución los devorará, pero antes los ha formado. Nadezhda Mandelstam, la viuda del poeta, testigo privilegiado de la revolución rusa y de la época inmediatamente posterior, señala: «El papel determinante en el doblegamiento de los intelectuales no fue el miedo ni la corrupción (aunque no faltaron ni el uno ni la otra), sino la palabra “Revolución”, a la que no querían renunciar bajo ningún concepto. Esta palabra conquistó no sólo ciudades, sino pueblos enteros».[119] Esta fascinación por el ideal que reivindicaba la revolución siguió vigente incluso cuando los miembros más lúcidos de la sociedad habían observado sus indeseables consecuencias, porque, al amputarle sus nobles objetivos, la revolución deja de resultar atractiva y muestra un rostro muy distinto, de destrucción, de violencia y de crueldad. Podríamos preguntarnos si esta decepción no es inevitable, si, como la guerra, la revolución no es un *medio* tan poderoso que hace que se olviden los *fines*, por deseables que parezcan. 1789 engendra 1793, y la Revolución de Febrero lleva a la de Octubre. El genocidio perpetrado por

los jemeres rojos en Camboya y los millones de muertos en China y en la Unión Soviética no son una perversión del proyecto revolucionario comunista, sino una consecuencia lógica. Quizá Bulgákov tenía razón cuando defendía lo que él llamaba «mi querida idea de Gran Evolución».

El sueño de amor recíproco entre artistas y revolucionarios que albergaban varios de estos creadores quizá sólo fue un malentendido producto de la confusión entre los dos significados de la palabra *revolución*, en definitiva, del mal uso de la lengua, como sugería Bunin en sus comentarios sobre Octubre. En efecto, ¿qué tienen en común el proyecto que mueve a los revolucionarios, construir un Estado más poderoso, y la inquietud que agita al creador auténtico, que jamás se queda satisfecho con una visión plana del mundo y siempre intenta ver más allá de las apariencias? Así pensaba Marina Tsvietáieva, que escribía en 1937, en las últimas páginas de su último ensayo, dedicado a las relaciones entre el poeta y el poder político: «La rebeldía interna del poeta no tiene nada que ver con una rebeldía externa, y puede volverse y se vuelve contra los revolucionarios en cuanto pasan a ser el poder legítimo, es decir, cuando se impone por la fuerza».[120]

Podemos resumir nuestro relato de la lucha que tiene lugar entre el régimen comunista y los artistas creadores que aspiran a la libertad diciendo que el régimen gana muchas batallas puntuales, pero pierde la guerra. A la larga, los artistas vencen a los dirigentes políticos.

PARTE II

KAZIMIR MALÉVICH

CAPÍTULO 1

La euforia revolucionaria

La Primera Guerra Mundial está en su apogeo. A principios de 1917, Kazimir Malévich, pintor famoso y en ese momento soldado, está en primera línea contra el ejército alemán. Lo movilizaron en junio del año anterior, siguió un entrenamiento militar acelerado y lo mandaron al frente en octubre. Nacido en 1878, tiene entonces casi cuarenta años. Pinta desde muy joven. En Moscú, donde vive desde hace años, ha sido miembro de varios grupos de vanguardia, sobre todo el futurista, movimiento que reúne a muchos poetas y artistas, y cuya inspiración originaria procede del futurismo italiano. Crea luego su propia orientación y su movimiento, al que llama «suprematismo», tendencia suprema que es imposible superar y dejar atrás. Sus obligaciones militares interrumpen inoportunamente sus actividades artísticas.

Pero en febrero de 1917 Malévich consigue volver a Moscú. Una fiebre política, vinculada a los catastróficos resultados de la guerra y al deterioro de las condiciones de vida, se ha apoderado de la ciudad. Los artistas participan en estos movimientos de protesta, los futuristas amigos de Malévich, empezando por el poeta Vladímir Mayakovski, son especialmente activos, y él mismo se une a ellos. A finales de mes se precipitan los acontecimientos. En marzo el zar abdica y el poder pasa a manos del gobierno provisional que surge de los ambientes liberales y democráticos. Es la Revolución de Febrero.

A partir de este momento, Malévich se entrega en cuerpo y alma a la efervescencia que lo rodea. Para él, la revolución política sigue un camino rigurosamente paralelo a la revolución pictórica que él emprendió años atrás. Por lo demás, la crítica califica los movimientos de vanguardia de los

que ha formado parte como «arte de izquierdas», pero también la revolución política es «de izquierdas». Antes de 1917, estos dos usos del término «de izquierdas» podían considerarse una coincidencia. El pintor se explica unos años después (en 1925). Dice que ellos mismos dividían a los artistas en dos bandos, «el arte de derechas y el arte de izquierdas. Por "de derechas" entendíamos el academicismo, la representación inteligible, clara y nítida. Por "de izquierdas", todo lo que no se ajustaba a esa nitidez, claridad e inteligibilidad».[1] Ahora los dos usos convergen y no hay ninguna contradicción entre estos compromisos diferentes. En abril Malévich participa en la decoración de los desfiles que tendrán lugar el 1 de mayo, fiesta del Trabajo, en las calles de la ciudad. Las carrozas de propaganda que decora son de estilo suprematista. Se dedica también a actividades militantes y administrativas. En abril lo eligen miembro de la Unión de la Juventud, organización de los artistas de Moscú y de Petrogrado que se reconocen en las orientaciones «de izquierdas» (de vanguardia). En agosto del mismo año lo eligen, junto con Vladímir Tatlin, otro artista de vanguardia, jefe del Departamento de Arte de los Soldados del Sóviet delegados en Moscú, porque siguen considerándolo un militar.

Las cartas que en septiembre de 1917 escribe a su amigo Mijaíl Matiushin, pintor, músico y filósofo, lo muestran inmerso en el «trabajo social». Se ha convertido en miembro, incluso en presidente, de varias organizaciones profesionales, y enumera con orgullo no disimulado sus nuevas afiliaciones: la Federación de Izquierdas de la Unión de Pintores, y la Sota de Diamantes (grupo de pintores de vanguardia). Es consciente de estar viviendo un «momento importante» durante el cual será posible reorganizar de forma duradera la vida artística del país. Por eso ya no encuentra tiempo para pintar cuadros. Ha propuesto crear una nueva Academia Popular de las Artes, organismo de enseñanza que debía dirigirse a las masas. Y se interroga sobre el sentido general del movimiento. «¿Qué nos espera y qué le espera a nuestro arte? ¿Adónde irá y qué pedirá el nuevo pueblo al artista y al arte? ¿Se acercará el arte al pueblo, o el pueblo al arte?»[2]. No responderá definitivamente a estas preguntas, más serias de lo que imagina en esos momentos, hasta unos años después. Aun así, en

octubre de este mismo año Malévich hace público su programa de enseñanza artística.

El 25 de octubre (7 de noviembre según el nuevo calendario, adoptado poco después), el golpe de Estado permite a los bolcheviques, liderados por Lenin, apoderarse del poder. Todas las instituciones públicas se ponen en entredicho, ya nada se considera inamovible. Los teóricos del futurismo se reconocen plenamente en este movimiento cósmico, que deseaban desde hacía años. El poeta Velimir Jlébnikov, uno de sus representantes más destacados, se declara presidente del globo terráqueo e invita a sus compañeros de lucha a unirse a él. Malévich lo sigue entusiasmado. «Este verano ya me declaré presidente del Espacio», escribe orgulloso a Matiushin. ¿No es el espacio el ámbito por excelencia de los pintores? «Me tranquiliza, tomo distancia y respiro más libremente. Es la mejor solución». Y pensando en sus relaciones con los que ahora detentan el poder político, añade: «Formaré una unión con los presidentes de otras tierras»[3]. Da la impresión de que, como un niño que confunde el universo de sus juegos con el mundo exterior, Malévich ya no distingue la frontera entre sueño y realidad.

En este mismo mes de noviembre de 1917 recibe su primera misión al servicio del nuevo poder: lo nombran comisario de la Protección de los Tesoros Artísticos del Kremlin, es decir, de los iconos, de las cruces y de las reliquias, función un poco sorprendente para un artista de vanguardia como él, pero que da muestras de su prestigio profesional. Se dedica a esta actividad durante los meses siguientes. En julio de 1918 pasa a ser el responsable del Departamento de Museos del Comisariado (variante bolchevique del Ministerio) de Educación. Como tal, entra en contacto con los directores de los museos del país. En agosto de 1918, junto con otros artistas de vanguardia como Tatlin y Vasili Kandinski, participa en el Departamento de las Artes de la Imagen, del mismo Comisariado, donde estos artistas proyectan diversos trabajos arquitectónicos y deciden erigir un monumento a Cézanne, precursor directo de las vanguardias (proyecto que no llega a realizarse). En septiembre de 1918 Malévich entra en otra institución pedagógica llamada Talleres Artísticos Libres del Estado. Dirigirá uno de estos talleres durante un año, lo que supondrá su principal

fuente de ingresos. En otoño de este mismo año participa en una iniciativa colectiva de gran significado simbólico por el prestigio de los artistas a los que reúne: el director de teatro más controvertido del momento, Vsévolod Meyerhold, pone en escena *Misterio bufo*, de Mayakovski, con decorados de Malévich. El espectáculo tendrá lugar los días 7, 8 y 9 de noviembre en un teatro de Petrogrado, coincidiendo con el primer aniversario de la Revolución de Octubre.

En los dos primeros años de la revolución rusa, Malévich mantendrá el mismo punto de vista: ve una unidad fundamental entre los movimientos que transforman el arte y la vida social, porque uno y otra buscan nuevas formas de vida. Como dirá unos años después, repensando este periodo: «Descubrimos la identidad del movimiento de la Revolución política y de la Revolución artística». Su objetivo es el mismo, aunque por caminos diferentes. Malévich nunca pretende someter el arte a objetivos políticos, ni implicarse en actividades directamente militantes. No se afilia al partido comunista y nunca se considerará siquiera socialista. En la primavera de 1918 toma conciencia de la violencia que los bolcheviques están dispuestos a desplegar para consolidar y reforzar su control del poder. A principios de abril, las fuerzas de la Checa, la nueva policía política instaurada por Lenin, acorralan y desarman a unos seiscientos militantes anarquistas; los consideran delincuentes comunes y los meten en la cárcel. Malévich, cuyas visiones radicales sobre la restructuración del mundo le han hecho descubrir cierta proximidad con el pensamiento anarquista, recuerda esta represión en una carta a su amigo filósofo Gershenzon: «Intento ir menos a Moscú, sobre todo después de la redada contra los anarquistas, que considero una acción de lo más salvaje; la bota gigantesca aplasta a la persona, a la que convierte en trampolín para avanzar».[4] Él mismo colabora en esta época con la revista *Anarquía*, hasta que en julio de ese año la suspenden.

En los artículos de prensa que publica en 1918-1919, Malévich empieza a concretar su compromiso en la nueva situación de agitación social. En un principio, fiel a la doctrina futurista y a la lógica de vanguardia, concede un valor absoluto a la innovación y al cambio. El postulado vanguardista es la transformación constante de las formas de vida. Lo antiguo debe obligatoriamente ceder su lugar a lo nuevo. Si se resiste, es preciso ayudarlo

a desaparecer. Fiel a las consignas de Marinetti, el fundador del futurismo italiano (al que sin embargo nos costaría situar «a la izquierda», y que más adelante se alineará en posiciones fascistas), Malévich dice: «Siempre me alegro cuando derriban alguna mansión». Los museos (que provisionalmente estaban a su cargo) no son indispensables, vale más pensar en el futuro: «En lugar de coleccionar todo tipo de antiguallas, es indispensable dotar a los laboratorios de herramientas de construcción universales, creadoras».[5] Lo que reprocha ahora a los futuristas es sencillamente que su impulso hacia el futuro se queda a medio camino, que no es lo bastante radical. En el ámbito de la pintura, exigieron cambiar los objetos de la representación, incluir las máquinas modernas, locomotoras y aviones, y tener en cuenta la velocidad, característica determinante de nuestro tiempo. Malévich quiere poner en cuestión el principio de la representación en sí.

Un segundo postulado se une al primero: las formas de vida no sólo están en transformación constante y unidireccional, sino que también son múltiples, aunque no dejan de ser coherentes entre sí. El arte se transforma a la vez que la sociedad, y el deber de los artistas es actuar de acuerdo con esta ley. «Forjaremos nuestro rostro en nuestro tiempo y con nuestras formas». Esta coherencia general explica la fraternidad que se instaura entre revolución política y revolución artística, ya que el gesto de liquidar el pasado es común a ambas. «Exigimos la destrucción de todo y de todas las bases de lo antiguo para que de la ceniza no renazcan los objetos y el Estado». Los «objetos» son aquí los que pretende representar la antigua pintura; el Estado, el que derribó la Revolución de Octubre. Antes se admiraba al zar y la pintura realista, pero ahora debe ponerse en su lugar la revolución y la nueva pintura (suprematista). En un gesto que se une al de Meyerhold, Malévich constata que la transformación pictórica empezó antes, que indicó el camino a seguir y que sus manifiestos anunciaron los posteriores cambios sociales. «Lo mismo hicieron también las demás vanguardias de nuestros compañeros revolucionarios en la vida»[6]. Los bolcheviques imitaron a los suprematistas.

Sin embargo, después de la revolución, son los artistas los que acusan cierto retraso. «La revolución social, que rompió las cadenas de la

esclavitud capitalista, aún no ha roto las tablas de la ley de los valores estéticos». Pero las cosas están cambiando. «El estruendo de los cañones de Octubre ayudó a los innovadores a alzarse, a aflojar las viejas tenazas y a restablecer el nuevo impulso de lo contemporáneo». La revolución avanza ahora a paso más ligero, y los artistas deben darse prisa. «En el momento actual, cuando el Estado soviético ruso está a un paso de la victoria revolucionaria mundial, [el artista innovador] debe preparar un nuevo eslogan, una imagen para su Estado», escribe Malévich en 1919 en una recopilación colectiva en la que participan Jlébnikov, Tatlin y otros, titulada *La Internacional del arte*. Su texto lleva por título «A los innovadores del mundo entero».[7] Tanto el artista como el revolucionario profesional son demiurgos, destruyen lo antiguo para poner lo nuevo en su lugar.

Este estricto paralelismo designa la afinidad y a la vez la autonomía, dos líneas paralelas que nunca se cruzan. Malévich recurre al vocabulario revolucionario de la época y estigmatiza como a burgueses a los defensores de la antigua estética, lo que no quita que, en 1919, cuando publica en una revista de vanguardia un artículo titulado «Nuestras tareas», ninguna de ellas tenga que ver con la vida política: «1. Guerra al academicismo. 2. Un directorio de innovadores. 3. Creación de un colectivo mundial para asuntos artísticos», etc. La autonomía de las artes no es menos fundamental que su necesaria renovación. En su último artículo publicado en *Anarquía*, en junio de 1918, titulado «Declaración de los derechos del pintor», hablando del artista, Malévich afirma rotundamente esta separación entre los distintos ámbitos: «Su vida y su muerte le pertenecen como una propiedad imprescriptible, ninguna persona y ninguna ley […] debe pretender ejercer violencia sobre su vida o dirigirla sin su consentimiento».[8]

CAPÍTULO 2

Vivir la utopía

En el momento en que Malévich empieza a formular sus nuevos puntos de vista sobre el arte y la sociedad, se desencadena la guerra civil entre rojos y blancos, y las condiciones de vida en Moscú son espantosas. Antoine Pevsner, pintor ruso, en esa época colega de Malévich en la enseñanza, recuerda cuarenta años después: «En aquel año de 1919, la anarquía, el sufrimiento y el hambre eran impresionantes. Fue el invierno más terrible. Las calles de Moscú, bloqueadas por montañas de nieve, estaban llenas de cadáveres de caballos y de animales diversos con los que se ensañaban los perros hambrientos […] Los talleres de los artistas no tenían calefacción, estaban cubiertos de hielo, y había tanta escasez de madera que los muebles y todo lo que podía arder se había consumido en las estufas». Sin embargo, Malévich, Kandinski y Pevsner participan en exposiciones organizadas en estas condiciones. Una de ellas suscita este comentario de Pevsner: «Aquella sala inmensa, con los cristales y las paredes cubiertas de escarcha, parecía más un desierto que una sala de exposición». Estas condiciones de vida empujarán a Malévich a marcharse de Moscú. A finales del verano escribe a su jefe: «Como no tengo casa, ni leña, ni luz, me veo obligado a aceptar las propuestas de los talleres de Vítebsk».[9]

Vítebsk es una ciudad de Bielorrusia donde se ha montado una escuela de arte cuyo director es, desde principios de 1919, Marc Chagall. Malévich llega en octubre de ese mismo año como profesor. Pero las relaciones entre los dos pintores no tardan en ser conflictivas, y Chagall, que no comparte los proyectos sistemáticos del recién llegado, acaba marchándose en junio de 1920. Una vez excluido Chagall, Malévich se impone como la figura

tutelar de la escuela, y se quedará hasta agosto de 1922. Durante esos tres años, la escuela se convierte en una institución utopista. Él mismo renuncia totalmente a sus actividades de pintor, ya muy reducidas desde finales de 1916. Hasta 1928 se dedicará fundamentalmente a escribir textos teóricos y filosóficos.

La única actividad pictórica en la que Malévich participa consiste en decorar con motivos suprematistas las salas de la escuela, aunque también otras salas públicas e incluso las calles de la ciudad. Un colaborador suyo recuerda que cubrieron juntos mil quinientos metros cuadrados de tela para decorar tres edificios públicos y un teatro. Serguéi Eisenstein, el futuro director de *El acorazado Potemkin*, de paso por Vítebsk, es testigo de la impresión que causa entonces la ciudad, «de una rareza singular. En las calles principales, los ladrillos están pintados en blanco. Y sobre ese fondo blanco se suceden círculos verdes. Cuadrados naranjas. Rectángulos azules. Es el Vítebsk de 1920. El pincel de Kazimir había pasado por las paredes de ladrillo». A Malévich le enorgullece ver que los obreros y los soldados se sienten bien en los edificios decorados por él. «En estos momentos, todas las fábricas de Vítebsk, incluso el teatro y los demás edificios públicos están pintados con formas decididamente innovadoras. Esto muestra que al proletariado no le da ningún miedo el arte nuevo y que lo acepta con alegría»[10].

Pero el trabajo fundamental de Malévich es otro: profundizar y sistematizar la doctrina. Al cabo de unos meses, a principios de 1920, empieza a designarla por unas nuevas siglas, lo que se ajusta al espíritu de la época: crea Unovis, abreviatura de Utverdíteli Nóvogo Iskusstva, «Afirmadores del Arte Nuevo». Es tanto su entusiasmo por esta nueva iniciativa que en marzo de 1920 pone a su hija, que acaba de nacer, el nombre de Una (cuando uno es demiurgo, sabe inventar también palabras y nombres). El artículo 1 del estatuto que establece este grupo proclama: «El objetivo de Unovis es afirmar nuevas formas de arte, y entendemos por ellas cubismo, futurismo y suprematismo».[11]

En el estatuto no se mencionan las novedades políticas impuestas en ese mismo momento. Sin embargo, en otros textos de la época, Malévich sostiene la idea del riguroso paralelismo entre los dos ámbitos. El folleto

que anuncia la fundación del movimiento afirma: «El rojo muestra al hombre el nuevo camino, y nosotros mostramos la nueva creación del arte». El vocabulario revolucionario es de rigor. «La lucha en arte no es una lucha a vida, sino a muerte», escribe a su amigo futurista Kruchenij. «Hemos fundado un Partido de las Artes que lucha contra la contrarrevolución en arte […] Ha llegado el momento de salir a la plaza Roja del arte». En la exposición organizada en marzo de 1921 en Vítebsk, las paredes están cubiertas de eslóganes. Uno de ellos está firmado por Malévich: «¡De las barricadas de la revolución comunista a las barricadas de la revolución de la nueva cultura suprematista!».[12]

La dirección común de estas dos revoluciones sigue siendo la renovación constante. No puede detenerse, la naturaleza «cambia las formas y genera sin cesar cosas nuevas a partir de lo creado», escribe el pintor, ahora militante. Todos nosotros nos transformamos inexorablemente, es imposible volver atrás. Incluso los paisajes cambian por la acción de la historia, que también está en movimiento y se transforma. «En medio de los campos crecieron pueblos, en medio de los pueblos crecieron ciudades, en éstas, templos», etc. «La naturaleza no es idéntica» a sí misma. Malévich diferencia «una invención de la naturaleza» de «nuestra propia invención», pero sigue viéndolas en paralelo. El interior y el exterior son contiguos. «¿No es mi cerebro el que forma por sí mismo la fundición desde la que se alza un nuevo mundo de hierro transfigurado?». El uno es la causa automática del otro: «La vida nueva hace surgir también un arte nuevo». Mediante esta asimilación de los dos movimientos, Malévich oculta la diferencia entre intervenciones personales o impersonales, voluntarias o independientes de las voluntades individuales.

Los textos que anuncian la formación de Unovis en Vítebsk elogian el cambio social, sea cual sea el precio a pagar. «Los jóvenes innovadores de la vida económica llevaron los estandartes de la revolución matando a los viejos y liberando a la juventud». Hay que seguir este ejemplo en el ámbito artístico. «Los que ahora son libres deben unirse cuanto antes bajo la bandera del *arte nuevo* y construir el mundo». Es una obligación para todos. «Debemos entrar en la contienda como un potente huracán para destruir lo antiguo y crear lo nuevo». El estatuto de Unovis confirma el lugar decisivo

que conceden a los inventores, «que pueden renovar la vida nueva, porque el inventor es el amo del mundo y de la vida».

Así, hay que someter lo individual a lo colectivo, cosa que por otra parte exige el comunismo. «Hoy en día, la persona no puede tener la libertad de aislarse, no puede vivir como le apetezca […] A partir de hoy la persona no tiene derecho, porque el derecho es general […] La libertad de la persona no puede ser otra cosa que su conciliación con la libertad general». Tanto el artista como el jefe de una empresa, «toda persona debe ceñirse al punto de vista de la evolución general».[13] Debe abolirse la propiedad privada. La separación de la Iglesia y del Estado que impusieron los bolcheviques después de la revolución en realidad no es deseable, es mejor sustituir la antigua religión por una nueva y «educar a la juventud en una mentalidad religiosa sin iglesia», preservando la unidad de lo temporal y de lo espiritual.

Malévich muestra aquí involuntariamente la lógica totalitaria del proyecto comunista y se apropia de ella. Por la misma razón condena la familia, reliquia individualista, «ya que todo individuo que nace en la sociedad comunista pertenece ya a la sociedad y a su educación». La arquitectura debe tenerlo en cuenta y eliminar la arbitrariedad de las personas particulares. «No nos parece en absoluto contemporáneo el hecho de construir casas individuales separadas»,[14] escribe Malévich en un texto de estos años. Y partiendo de ahí llega también a la conclusión de que habrá que eliminar todo rastro de arte figurativo, reminiscencia del pasado marcada por el individualismo. Los Talleres Artísticos, en los que Malévich había participado después de la revolución, están destinados a desaparecer, porque cada taller estaba dirigido por un maestro diferente. «El nuevo arte avanza bajo la única bandera de la comunidad». Malévich defiende ahora un «individualismo colectivo», oxímoron problemático que seguramente ha tomado de los autores místicos rusos de principios de siglo y de teóricos del anarquismo como Bakunin.[15]

Otros planteamientos de Malévich llevan en otra dirección la idea del paralelismo entre orden estético y orden político, por lo tanto de su autonomía. Contemplan una especie de desbordamiento del arte sobre las demás formas de vida. En sus cartas al filósofo Gershenzon, el pintor se

atreve a hacer especulaciones utopistas que retoman las ideas de algunas tradiciones rusas y otorgan al arte suprematista objetivos más ambiciosos. «Hay que sacar al pueblo de todas las religiones y trasladarlo a la religión de la Acción pura, en la que no habrá ni recompensas ni castigos […] El mundo se acerca a la pureza, y su nueva existencia empezará en el suprematismo blanco».

El pensamiento de Malévich intenta captar los ritmos profundos del cosmos. En esta época ha conseguido un pequeño telescopio con el que observa el universo. «Por la noche se dedicaba a contemplar el cielo estrellado, se ocupaba de él desde una perspectiva jlebnikoviana de inmersión en el cosmos», cuenta mucho tiempo después Mijaíl Bajtín, crítico y filósofo con el que se relacionaba en Vítebsk. Pero eso no quiere decir que Malévich pierda de vista el mundo de aquí abajo, ve que entre ambos se establecen correspondencias. «Me representaba todo el espacio astronómico con todas las estrellas, con los soles, los planetas… Aquí, en la tierra, veo todo ese infinito al calor de la lámpara, o de la vela, o de la estufa que lleno cada día […] Observo el movimiento de la gente, de los cuervos, que aquí vuelan en bandadas increíbles, y transforman el espacio en nube, y me puse a descifrar todas las nebulosas posibles de la Vía Láctea; en el movimiento de la gente veo cometas que a veces vuelven, pero algunos no vuelven». Sin embargo, en ningún momento Malévich se considera un erudito de pleno derecho. En la misma carta añade: «Me dedicaba a la astronomía, por supuesto, como a todo, sin saber nada del tema».[16]

A consecuencia de esta percepción extralúcida, las imágenes que crea rozan lo sagrado. «Se me ha ocurrido que si la humanidad creó la imagen de Dios a su semejanza, puede que el Cuadrado negro sea la imagen de Dios en tanto que esencia de su perfección en el nuevo camino del inicio actual». La analogía entre Dios creando el mundo y el pintor accediendo a las formas elementales con las que reconstruye el espacio pictórico estaba presente en Malévich desde hacía ya varios años. Una página escrita en 1913 decía: «Soy la fuente de todo lo que hay en mi conciencia. Se crean mundos. Busco a Dios, me busco en mí mismo».[17] Más adelante, Malévich suele describir Unovis como un partido que participa en la

construcción de la vida y podrá considerarse «el cuadrado suprematista como base del nuevo corpus económico real». En una carta de la misma época, presenta su movimiento como un sistema que incentiva la creación artística, pero que contribuye también a crear la vida. «El periodo anterior, en el que el arte seguía dócilmente la vida para representarla, ha terminado; a partir de ahora la imitación queda sustituida por una construcción sistemática, planificada, que se desarrolla progresivamente, "tanto en arte como en el resto de la vida social"»[18].

Ósip Brik, futurista y bolchevique (y también miembro de la Checa), cuenta una conversación con Malévich en la que éste le dijo: «Quiero cubrir el globo terráqueo de una naturaleza suprematista, construida sobre las leyes suprematistas». Brik le pregunta qué tendrá que hacer la gente para vivir en esa naturaleza nueva. Respuesta: «La gente se adaptará, como se adaptó a la naturaleza creada por Dios». Brik comenta: Malévich «deseaba rivalizar con Dios». Otro amigo, Kliun, describe así las relaciones del pintor con el más allá: «Su relación con Dios era bastante particular y extraña: no creía en Dios, pero se relacionaba con él sin hostilidad. Un boceto suyo expresaba su actitud: se representaba de pie, sobre una especie de elevación, con una mano levantada hacia arriba, hacia una nube; tenía en la mano un recipiente, una taza o un vaso. Dios está sentado en la nube, con su aureola, como le corresponde, y echa vodka a la taza de Malévich de una botella. En este boceto […] se sentía una especie de relación de camaradería, de amistad con Dios… en pocas palabras, Tú eres un creador y Yo soy un creador, los dos lo somos» (no se ha conservado este dibujo). Él mismo escribía ya en 1918, insistiendo en lo que lo separa de los demás hombres: «La diferencia entre Dios y el hombre es que en Dios no aparece la pregunta por qué. Su objetivo y su vida es crear, como para mi organismo respirar el aire. Yo he llegado al mismo punto».[19] Lo que Malévich no anticipa es que el poder comunista tendrá una capacidad mucho mayor de dominar la actividad de los artistas (más que a la inversa) y de asumir el proyecto demiúrgico de crear una nueva sociedad y un nuevo hombre.

Pero el mundo perfecto con el que sueña Malévich tarda en llegar, la fastidiosa realidad no deja de recordar su existencia. El 5 de agosto de 1921 la Checa detiene a Malévich. Amigos influyentes intervienen en su favor y

lo liberan rápidamente. Pero en ese momento el hambre sigue causando estragos en Rusia, y en Vítebsk no se come mejor que en Moscú. El director de la escuela de arte recuerda unos años después: «Los maestros no comían. Malévich estaba tan desnutrido que empezaba a sufrir de tuberculosis». Él mismo teme lo peor. «Sufrimos una hambruna atroz. Estoy a dos pasos de sucumbir a ella […] Jlébnikov murió el 28 de junio, torturado por el hambre. Ahora nos toca a Tatlin y a mí»[20]. Es también cada vez más el blanco de la hostilidad de otros dirigentes locales, en especial los del partido comunista, que consideran que ha acaparado demasiado poder. La aventura de Vítebsk termina y los miembros de Unovis se dispersan.

CAPÍTULO 3

El itinerario de un vanguardista

En 1917, el pintor apoya sin reservas la revolución política en curso. ¿Qué recorrido lo ha convertido en el hombre que es en ese momento?

Kazimir Malévich nace en Kiev, de padre polaco y madre ucraniana. Hasta el final de su vida el pintor mantendrá rasgos de este origen en su uso de la lengua rusa. La familia se traslada a menudo, en función de los compromisos profesionales del padre, ingeniero especialista en fabricar azúcar. El niño crece en el campo, cerca de fábricas, en un ambiente humilde. Siente compasión por la vida agotadora de los obreros y admiración por la de los campesinos. Su escolarización es un poco caótica, pero es muy sensible a la belleza de la naturaleza. «Recuerdo bien y no olvidaré jamás que desde el principio siempre me impresionaron la pintura y el color, luego la tempestad, la tormenta, los relámpagos, y también la calma absoluta después de la tormenta, esa alternancia me conmovía mucho día y noche», recuerda al final de su vida. «Me gustaba andar y escaparme al bosque y a las colinas altas, desde donde se veía el horizonte desde todos los ángulos, y así ha sido hasta hoy»[21].

Aún niño, Malévich siente una irresistible atracción por las imágenes. Al principio son pequeños cuadros naífs, de uso comercial, y le gustan también los bordados de su madre. Un día, a los doce años, va a Kiev y ve en el escaparate de una tienda el retrato de una niña. Se queda profundamente impresionado y ese día decide aprender a dibujar y a pintar. En un primer momento sus padres lo aceptan, pero cuando su padre entiende que le gustaría que fuera su profesión, se opone enérgicamente. «Mi padre me decía que la vida de los pintores era mala y que la mayoría de ellos se pudrían en la cárcel, cosa que no quería para su hijo». En 1896 la

familia se traslada a Kursk, ciudad en la que el chico conoce a otros adolescentes apasionados por la pintura y empieza a recorrer el campo de los alrededores en busca de paisajes que pintar. «Nos gustaba la naturaleza, el campo y los bosques, escuchábamos la música del campo, de los pájaros y del color […] Toda la naturaleza se mostraba como una belleza completa»[22]. Cree cada vez más que para ejercer esta profesión debe ir a Moscú, pero su padre no se lo permite.

Pero su padre muere en 1902 de un ataque al corazón, y Malévich puede empezar a pensar seriamente en su vocación. Ahorra dinero durante unos años y en 1904 se traslada a Moscú. Sus recursos son limitados, debe pagar la matrícula en los talleres de los pintores (nunca lo admitirán en una escuela de bellas artes), vive con otros estudiantes y pocas veces sacia el hambre. Pero no por eso se debilita su pasión por la pintura. En 1905 Rusia está en ebullición, los soldados, los obreros y los estudiantes se rebelan, y varios compañeros de piso participan en las escaramuzas callejeras. Uno de ellos, también pintor, lo riñe «porque yo pintaba en un momento en el que había que salir a la calle».[23] Malévich simpatiza con el movimiento, se hace amigo de varios que participaban en él (como Kirill Shutko, con el que volverá a encontrarse varias veces), su hermano mayor estaba ya implicado en actividades «revolucionarias», pero él prefiere seguir pintando. Su recuerdo de los acontecimientos, treinta años después, está impregnado de autoironía. Se traslada varias veces de Moscú a Kursk, y viceversa, hasta que en 1907 se establece definitivamente en Moscú.

Como no sigue cursos sistemáticos en una escuela, ni puede acceder a reproducciones de cuadros de su época (una situación difícilmente imaginable hoy en día), y por lo tanto su educación depende de las personas a las que conoce y de descubrimientos azarosos, Malévich pasa en diez años, de manera un poco caótica, por casi todas las corrientes pictóricas desde mediados del siglo XIX. Tras su punto de partida en la imaginería popular, descubre la escuela naturalista rusa del grupo de los Ambulantes, cuyo representante más conocido es Repin. Con su llegada a Moscú empieza su periodo impresionista, que durará más o menos hasta 1907 y en el que realizará muchas obras (se han conservado muy pocas). Sigue un periodo, hasta principios de 1910, que luego no le gusta recordar, porque no

está orgulloso de él y no encaja bien en la evolución que ve en sí mismo. La principal influencia es entonces una pintura simbolista y decorativa. En esta época, por gente a la que conoce y visitas a colecciones particulares, se familiariza con las obras de los impresionistas, de Cézanne y de los fauvistas.

Uno de estos encuentros tiene consecuencias importantes, el de la pareja de pintores Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharova, a los que se siente especialmente cercano. El periodo que inaugura se prolonga hasta 1912, y en él Malévich empieza a adquirir notoriedad. Él mismo considera que los cuadros de este periodo, que podemos describir como neoprimitivistas, son los primeros que puede mostrar como representativos de su trabajo original, y son en efecto los más antiguos de los que traslada al extranjero en 1927 (hoy están en el Stedelijk Museum de Ámsterdam). A finales de 1910 participa con Lariónov y Goncharova en la exposición del grupo Sota de Diamantes. La originalidad de los tres pintores se afirma más claramente en otra exposición, llamada por provocar «El rabo del burro», a principios de 1912. La escisión del grupo Sota de Diamantes coloca en un lado a los «cézannistas», admiradores de las tradiciones occidentales y defensores de la pintura pura, y en el otro al grupo de Lariónov, que reivindica las tradiciones rusas, la pintura tanto de iconos como de rótulos de tiendas y de estampas populares, el arte bizantino y de Cimabue, dibujos de niños y el arte primitivo exótico, que entonces está descubriéndose, en definitiva, el apego al mundo cotidiano del pueblo. Esta orientación pictórica absorbe también la influencia del fauvismo francés, y en Alemania se reconocerá en el expresionismo; en Rusia se habla más bien de neoprimitivismo. Cuadros como *Los bailarines* de Lariónov (1908), *Los luchadores* de Goncharova (1909-1910) y también *El pescadero* de Tatlin (1911) se inscriben en este marco.

Los cuadros de Malévich de esta época muestran a personas del mundo del trabajo, en plena actividad o descansando: campesinos segando, obreros, una limpiadora, un jardinero, y también escenas de baño, de baile y de personajes sentados. Sus lienzos *En la avenida* (F 215), *Los pulidores de parquet* (F 196), *El callista* (F 203) (todos de 1911, y todos en el Stedelijk Museum) y muchos otros llaman la atención por la vivacidad de sus

colores, extendidos en grandes masas, el esquematismo y la deformación de las figuras, y el dinamismo de los gestos.

Estos cuadros parecen indicar un camino prometedor, pero Malévich ya no puede detener su investigación de las formas pictóricas. En lugar de profundizar y de explorar con más detalle una de sus opciones, se ve empujado a pasar a la fórmula siguiente. La que iniciará a finales de 1912 tiene que ver simultáneamente con dos corrientes artísticas, el cubismo y el futurismo, el primero en el plano pictórico, y el segundo en el de la teoría. Malévich hace una especie de síntesis de los dos. Por lo demás, en 1913 se afianza un nuevo movimiento artístico, el «cubo-futurismo». La influencia futurista se refuerza tras la visita a Rusia, a principios de 1914, del fundador italiano de este movimiento, Marinetti. Malévich, que lo tiene en gran estima y lo coloca junto a Picasso entre los inventores del arte moderno, en esta ocasión se opone a Lariónov, que había anunciado su intención de lanzar huevos podridos al vanguardista italiano y de rociarlo de yogur durante sus intervenciones.

El futurismo codifica un dogma ya presente en los años anteriores, la necesidad de innovar, que lleva a una aceleración cada vez mayor en la creación de nuevas tendencias. La novedad ocupa el lugar de la calidad a la hora de valorar las obras. Ningún periodo de la historia europea puede compararse con las primeras décadas del siglo XX en la proliferación de escuelas artísticas nuevas. Serguéi Diáguilev, el fundador de los Ballets Rusos, observador avisado de la vida artística en Europa y en Rusia durante este periodo, describe así este ritmo vertiginoso: «El futurismo y el cubismo son la antigüedad, la prehistoria. En unos tres días eres academicista. El motorismo destrona al automotismo, que es superado por el trepidismo y el vibrismo, que enseguida dejan de existir, porque surgen el planismo, el serenismo, el exacerbismo, el omnismo y el noismo».[24] Otros no son tan irónicos. Para diferenciarse de los futuristas de Marinetti, Jlébnikov inventa un calco ruso que podríamos traducir como «porveniristas». Lariónov, que quiere romper con el grupo futurista ruso, se autodenomina «porveniriano». Ese mismo año funda también el «todismo», superación última del futurismo.

Pero la aportación del futurismo no consiste sólo en legitimar la renovación constante de las artes. Lo más radical es que supone justificar los cambios del presente en nombre del futuro, y por lo tanto, implícitamente, la fe en la progresión inevitable de la historia, que supera ampliamente el ámbito artístico y afecta a la evolución tanto de la técnica como de la sociedad. En esto es, como el comunismo, heredero del providencialismo cristiano: la historia sigue un propósito preestablecido. El carácter demiúrgico también es inherente al pensamiento futurista, y no es casualidad ni un malentendido que se relacionara esta corriente artística con los movimientos políticos revolucionarios de su tiempo, el fascismo en Italia y el comunismo en Rusia. Una diferencia entre las dos formas nacionales del futurismo es que los temas políticos están presentes de entrada en los escritos de Marinetti, mientras que no aparecen en Mayakovski y sus compañeros hasta después de la revolución de 1917, pero en su tiempo no se equivocaban cuando calificaban a los futuristas rusos más radicales de «bolcheviques del futurismo».[25]

En ese momento Malévich aspira a fundar una nueva corriente artística. Cuando formaba parte del grupo de Lariónov, prefería el término de «purismo», porque el cuadro debía considerarse «la pura expresión de las emociones pictóricas», pero la palabra no cuaja. Cuando sus ideas se concretan, le da el nombre de «febrerismo», porque el 19 de febrero de 1914, en una conferencia pública, se declaró diferente de los demás y rompió radicalmente con la razón. En los meses siguientes emplea otros términos para designar ese proyecto, como «alogismo», y también «realismo transmental» o «transracional» (*zaumny*), término que toma de Jlébnikov. En 1915 piensa en sacar un periódico para exponer sus puntos de vista, que se llamaría *Cero*. Pero antes de final de año cambia el nombre por su contrario, *Supremus* (el periódico, que prepara durante mucho tiempo, nunca saldrá a la luz), y de aquí sacará el nombre definitivo de su movimiento, *suprematismo*, porque es un movimiento supremo, insuperable. «Creo que Suprematismo es [el nombre] más adecuado, porque significa dominación»[26].

El programa de estos movimientos de vanguardia a los que se une Malévich gira alrededor de dos ideas principales: la necesidad de

innovación y la necesidad de realizar un arte reducido a su quintaesencia. Las dos tienen su origen inmediato en los manifiestos de los futuristas rusos y en las reflexiones de su representante más original, el poeta Velimir Jlébnikov, una figura excéntrica y carismática. La primera declaración futurista que llama la atención del público, que data de diciembre de 1912 y se titula «Una bofetada al gusto del público», alude a las dos. Defiende el derecho de los poetas al «odio irreprimible a la lengua que existía antes de ellos», y anuncia el advenimiento de una «Nueva Belleza Futura de la Palabra *Autosuficiente*».[27] Estas expresiones de palabra autosuficiente (*samocennoe*) o autónoma (*samovitoe*), neologismos acuñados por Jlébnikov, designan para él el objetivo de la nueva poesía (retomaré este tema en el capítulo siguiente).

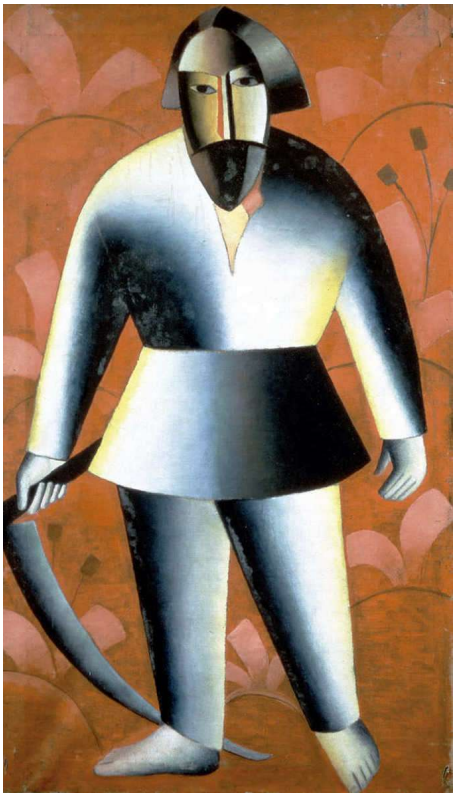
En este momento, presentando la exposición «El rabo del burro», Lariónov declara: «Mi objetivo no es establecer el arte moderno, porque en ese caso deja de ser nuevo, sino esforzarme todo lo posible por hacerlo progresar. En definitiva, hacer lo que hace la propia vida, que cada segundo hace surgir significados nuevos, crea un nuevo tipo de vida del que surgen sin cesar nuevas posibilidades».[28] Malévich adopta inmediatamente estas ideas, y encontramos su nombre en la declaración final que surge de lo que llaman pomposamente «Primer congreso panruso de bardos del futuro (poetas futuristas)», que se celebró en julio de 1913. El manifiesto siguiente, también de 1913, nombra a Malévich como uno de los pintores vinculados al grupo. Lo vemos también hacer amistad con otros miembros del grupo, como Mayakovski y sobre todo el poeta Kruchenij, con el que mantiene correspondencia. En 1913, promocionando su ópera, *Victoria sobre el sol*, los autores Kruchenij (texto), Malévich (imagen) y Matiushin (música), escriben en un artículo de periódico: «Los futuristas quieren liberarse del orden del mundo, de los vínculos concebibles. Quieren transformar el mundo en caos, romper en pedazos los valores establecidos, y con esos pedazos crear nuevos valores, hacer nuevas generalizaciones y descubrir nuevos vínculos sorprendentes e invisibles».[29]

Uno de los primeros textos en los que Malévich expone sus puntos de vista sobre la necesaria innovación es una conferencia que presenta en Petrogrado en enero de 1916 y que publica ese mismo año. La perpetua

renovación formal está presente de entrada como evidencia: todo cambia, así que el arte debe cambiar también. «Es absurdo envarar *nuestro* tiempo en las viejas formas del tiempo pasado». Lo que es bueno para la técnica vale también para las artes: «Debemos buscar formas que respondan a la vida contemporánea». En arte, hay que crear, es decir, inventar, no repetir. «Crear significa vivir, producir perpetuamente cosas siempre nuevas»[30]. Esta exigencia genera comportamientos sociales singulares: condena a los creadores a ocultar sus descubrimientos hasta haberlos mostrado al público, por miedo a que otro innovador se los robe. Roman Jakobson, el futuro lingüista y teórico formalista de la literatura, cuenta que en aquella época va a ver a Malévich con Kruchenij. «A Malévich le daba un miedo horrible que los demás se enteraran de que estaba haciendo algo nuevo. Me contaba muchas cosas, pero no se decidía a mostrarme sus nuevas obras»[31]. Por esta razón, a Malévich le atormenta una pregunta angustiante: ¿y si alguien, en otra parte, ha hecho ya lo que él está inventando? Si el único criterio de calidad es la novedad, vivimos siempre bajo una espada de Damocles. Pero Malévich no tiene estudios convencionales, no dispone de mucha información. Formula así su inquietud en una carta a Matiushin de finales de 1915: «He entendido por sus cartas que todo lo que he escrito hace mucho tiempo que se sabe, que no he descubierto América […] No sé qué hacer […] Porque no hace mucho un habitante de Siberia inventó una bicicleta de madera, y quería sorprender. Yo seré igual».[32]

Aparte de en Marinetti, encuentra otra fuente de esta exigencia de novedad en los escritos, entonces influyentes, de los teósofos rusos, especialmente de Piotr Uspenski, matemático y filósofo apasionado por la India, admirador de Gurdjíeff y autor de obras muy conocidas, como *La cuarta dimensión*, *Tertium Organum* y *Búsquedas de una nueva vida* (sobre el yoga). En 1914, en el periódico *Novedades*, del que es uno de los editores, cuenta los resultados de sus viajes a la India en un artículo titulado «En busca del hombre nuevo». A otros futuristas, como Jlébnikov y Matiushin, les apasionan estas especulaciones. En ellas piensa Malévich cuando escribe: «Vemos una corriente que busca al hombre nuevo, nuevos caminos».[33]

No olvidemos que en ese momento los revolucionarios rusos también se proponen crear una nueva sociedad e incluso un hombre nuevo. Por eso los mismos términos se aplican a los dos, innovadores en política y en arte son igualmente de vanguardia o, como dicen en Rusia, «de izquierdas». En su *Autobiografía*, que escribe al final de su vida, Malévich confirma la exactitud política de este enfoque: «La expresión "de izquierdas" colocaba a este grupo [artístico] en el bando político revolucionario y lo incluía entre los militantes políticos de extrema izquierda de entonces». Ésta era ya la mentalidad de la época: «En todas las reuniones hablábamos de los métodos de lucha contra el orden establecido en la sociedad y su relación con el arte […] No sólo el mundo del arte, sino también el mundo de toda la vida deben ser nuevos, en forma y en contenido». Aun así, Malévich admite que los propios futuristas no siempre obedecían sus eslóganes incendiarios. «Por supuesto, en secreto, todos los grupos nuevos reconocían a los grandes maestros». En sus recuerdos de este periodo, uno de estos artistas, Benedikt Livshits, confirma: «Pero los porveniristas dormían con Pushkin debajo de la almohada, aunque lo lanzaran por la borda del barco de aquella época». **[34]**



El propio Malévich, durante su periodo cubo-futurista, participa en esta reinvención del hombre. Tomemos el cuadro llamado *Segador I* (fig. 1, 1911, Museo de Nizhni Nóvgorod). El personaje es, ante todo, un tipo desprovisto de toda característica individual, y su cuerpo es producto de una exigencia geométrica, no de las leyes biológicas de la vida. Sus formas y sus colores responden a las exigencias de la simetría; nada en él depende del azar, de lo imprevisto, nada escapa al carácter de sistema. Este hombre nuevo parece un robot, podríamos fabricar tantos ejemplares como quisiéramos, lo que presupone que el conocimiento del hombre se ha consumado

y que el proceso de fabricación sigue una fórmula matemática. Los creadores de la nueva sociedad de esa época comparten un programa paralelo.

La esperanza de renovación y el proyecto de transformar al hombre por dentro están presentes en la tradición europea desde la Antigüedad, pero han recibido fuertes impulsos a partir de la edad moderna, como en la querella de los antiguos y los modernos en el siglo XVII, donde los modernos insistían en la transformación irreversible de las sociedades y de sus formas de expresión; o en las teorías del progreso que desarrollan en el siglo siguiente algunos representantes de la Ilustración, que creen en la mejora constante de las sociedades. Los descubrimientos de Darwin, en el siglo XIX, muestran que la propia naturaleza está en transformación permanente, que todas las especies vivas evolucionan para adaptarse a las circunstancias cambiantes (pero sin objetivo final). Marx, que sueña con ser el Darwin del mundo social —sin tener en cuenta esta ausencia de finalidad —, inscribe la revolución comunista en este mismo marco. A finales de siglo asistimos a una auténtica revolución tecnológica, la era industrial inicia un movimiento acelerado. Así, revolucionarios y futuristas, y Malévich con ellos, son herederos de una larga tradición.

Pero asimilar todos los cambios plantea muchas preguntas. El ejercicio de la voluntad forma parte de la naturaleza humana, pero, más allá de la adaptación a las circunstancias, nada en esta naturaleza indica en qué consiste el objetivo hacia el que nos dirigimos. En sí misma, la naturaleza no muestra ningún progreso. Si la historia lo hace, es sólo en relación con objetivos formulados por un grupo cualquiera de personas especialmente activas. Por otra parte, es evidente que no todos los artefactos culturales obedecen a la exigencia de renovación total («cada cincuenta años»). Las lenguas humanas innovan, por supuesto, pero muy lentamente, de modo que los que se sirven de la lengua siempre puedan comunicarse recurriendo al idioma que ya existe.

CAPÍTULO 4

El arte como tal

Jlébnikov y los futuristas debieron de sentir que era difícil reivindicar exclusivamente la innovación y añadieron a este primer criterio un segundo: todas las artes deben tender a acercarse a su esencia y a desembarazarse de lo que les es ajeno y opcional para existir. La palabra como tal, según Jlébnikov, es una palabra que ya no está al servicio de la función subalterna de comunicar, designar o expresar, porque estas actividades implican a entidades ajenas a la lengua, como los hablantes o el mundo al que nos referimos; la palabra debe reducirse a sí misma, es decir, a su significante sonoro o escrito, cuyo significado está suspendido. Este esfuerzo lleva a la creación de lo «transmental» (o «transracional», *zaum*), una lengua que ya no apela a la comprensión racional, sino que se compone de sonidos captados intuitivamente. La poesía transmental es la poesía pura. Pero surge la pregunta: ¿una palabra que no significa nada sigue siendo una palabra? ¿La «palabra como tal» puede estar desprovista de sentido?

Esta idea la desarrollan a la vez los pintores de vanguardia. Lariónov escribe en un manifiesto publicado en 1913: «La pintura es autónoma, tiene sus formas, su color y su tonalidad […] Los objetos que vemos en la vida no desempeñan aquí ningún papel. Pero la esencia de la pintura puede extraerse de ellos mejor que de cualquier otra parte: combinaciones de colores, densidad, diferentes relaciones entre las masas de color, profundidad y factura […] Es un auténtico movimiento de liberación de la pintura, en el que empieza a vivir según sus propias leyes». Malévich, que ahora está enfadado con Lariónov (es complicado ser innovador absoluto y a la vez amigo de otro innovador), escribe a Matiushin: «Hemos llegado a rechazar el sentido y la lógica de la razón antigua, pero hay que intentar

conocer el sentido y la lógica de la razón nueva que ya se ha manifestado, en cierto modo de lo "transmental"».[35] Esta pintura pura, como la poesía pura, se ha liberado no sólo de toda obligación didáctica, como Edgar Poe, Théophile Gautier y Baudelaire habían pedido con «el arte por el arte», sino también de toda aspiración a nombrar o a representar el mundo.

A principios de 1914 Malévich conoce a un «nuevo futurista», Roman Jakobson, que lo ayuda a formular mejor sus ideas teóricas. «Entiende la palabra como tal mejor que el propio Kruchenij», escribe Malévich a Matiushin, e imagina que con un pequeño esfuerzo el joven podría incluso llegar a ser «febrerista». El manifiesto suprematista de 1915, *Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*, muestra esta evolución hacia «el arte como tal». Malévich afirma ahora: «Hay creación sólo cuando en los cuadros aparece la forma que no toma nada de lo creado por la naturaleza, sino que deriva de las masas pictóricas, sin repetir y sin modificar las formas primeras de los objetos de la naturaleza». Dicho de otra manera, la innovación sólo es buena si lleva a una depuración del arte, a la pintura como tal. Ahora hay que «sacar las masas pictóricas del objeto hacia formas autárquicas que no designan nada, es decir, hacia la hegemonía, frente a las formas tradicionales, de las formas pictóricas cuyo único fin son ellas mismas».[36] A esta nueva pintura, no figurativa, la llamará precisamente suprematismo.

Estos temas de reflexión aparecen también fuera del círculo de los futuristas, en los debates que agitan los ambientes artísticos y literarios rusos desde principios de siglo. Podemos constatarlo con el ejemplo de Meyerhold, que ya conocemos y con el que Malévich colaboró en 1918. Meyerhold, genial director de teatro, no elabora un pensamiento teórico sistemático, y por ello su itinerario es especialmente revelador del espíritu de su tiempo. Antes de la guerra defiende la idea de un teatro «convencional» que obedece a sus propias exigencias más que a las del mundo exterior. Progresivamente se rebela contra toda instrumentalización del teatro, que no tiene que imitar la realidad, pero tampoco debe ser la simple ilustración de un texto previo, ni definirse a partir del efecto que producirá en los espectadores, ni inculcarles una doctrina política o, por el contrario, aspirar exclusivamente a divertirlos. Meyerhold encuentra su

inspiración en los teóricos de la corriente simbolista, y probablemente también en una obra titulada *El teatro como tal* (1912), cuyo autor es otro hombre de teatro, Nikolái Evreinov. El aumento del espíritu revolucionario, en 1917, le hace pensar que su itinerario de innovador que se opone a las formas teatrales tradicionales también puede describirse como una revolución contra el orden establecido, y por lo tanto acepta la idea de ponerse al servicio del nuevo régimen soviético. Esta evolución se asemeja así a la de Malévich.

Malévich interpreta ahora la historia de la pintura moderna como un acercamiento progresivo a la esencia pura de la pintura, el momento en que ha conseguido liberarse de toda relación con los objetos del mundo. El punto de partida de esta historia es el impresionismo. Pintando cuadros impresionistas, y renunciando así al realismo de Courbet y de Repin, Malévich lo ha entendido: la novedad de este movimiento pictórico no consiste sólo en que la percepción subjetiva, que depende de la luz en función de la hora o de la estación, sustituye la tentativa de captar el objeto en sí mismo, y de mostrar así una verdad objetiva. La gran innovación es que el artista ya no pinta para representar un objeto que también existe fuera del cuadro, sino para hacer una pura presentación, es decir, para crear un objeto nuevo. «Me di cuenta de que el principal estímulo para el pintor siempre es exclusivamente la cualidad pictórica. Ahí está su auténtica cultura, mientras que todo lo demás viene de fuera, es a lo que le proponen dar forma». Las obras de la tradición figurativa comportan pues dos elementos dispares, el uno formado por lo que procede del mundo exterior: tema, psicología, filosofía, anécdotas y valores, y el otro propio sólo de la pintura. La novedad de los impresionistas reside en que sus cuadros ya no quieren imitar la naturaleza, sino reaccionar a sus formas, que se han convertido en un simple pretexto, en un punto de partida externo al arte. Lo que pretendió Monet no fue pintar catedrales, sino «hacer crecer la pintura en las paredes de la catedral. Su tarea principal no eran la luz y las sombras, sino la pintura, que estaba en la sombra y en la luz».[37] Los impresionistas no dependen del mundo exterior, como la perla para crecer no depende de la concha, punto de partida necesario pero externo.

El siguiente gran paso lo da Cézanne, que empezó a pintar formas geométricas puras, conos, cubos y esferas, y se limitó a cubrirlas con la apariencia de objetos habituales, frutas o elementos paisajísticos. Conserva las figuras, pero a la vez indica que no son indispensables. Su lección la retoman y amplifican los cubistas, que se proponen integrar en su representación de los objetos la dimensión temporal, lo que implica descomponer más radicalmente aún el objeto en sus elementos constitutivos. Estamos entonces en presencia «de un logro trasladado a todos los objetos, a su fractura, a su sección, lo que nos acerca a la destrucción de lo figurativo en el arte de la creación», escribe Malévich en 1915. Poco después describe el cubismo como «el arma mediante la cual hemos excluido de la conciencia nuestra comprensión de la cosa como un todo». Unos años después concluye: «Gracias a la pulverización del objeto, los cubistas fueron más allá del campo figurativo, y a partir de aquel momento empezó una cultura exclusivamente pictórica».[38] Por el contrario, los futuristas no innovaron en pintura de manera radical, puesto que se limitaron a introducir nuevos objetos (las máquinas) o nuevas categorías (la velocidad, el dinamismo).

Esta historia lineal del progreso en pintura, reconstruida a partir de su punto de llegada, el rechazo radical de la figuración, que define el suprematismo, no se corresponde exactamente con la evolución de Malévich como pintor. Dice haber entendido la aportación de los impresionistas en 1905, pero poco después inicia un periodo más cercano al simbolismo. Tampoco en su fase neoprimitivista, en 1910-1912, pretende descartar toda figura. Goncharova, que en ese momento es amiga suya, decía en un debate en febrero de 1912: «Afirmo que lo que el artista representa nunca ha sido y nunca será indiferente, aunque también sea extremadamente importante considerar cómo encarna su ideal».[39] El propio Malévich afirma entonces ante un periodista que la razón por la que Lariónov y Goncharova ya no están en la Sota de Diamantes es que «estos pintores, aficionados a la anécdota, las curiosidades y las referencias literarias en pintura, en el fondo rechazan la pintura pura». Los pintores de «El rabo del burro» (y por lo tanto también él) «consideran insuficiente cultivar exclusivamente la labor “pictórica”. Van más allá, desarrollan la

pintura y a la vez expresan la esencia de la forma que pretenden conocer». Los cuadros de los pintores de este grupo se caracterizan por mantener la importancia del tema representado. Malévich lo confirma veinte años después en su autobiografía: «Todas nuestras obras [de Goncharova y de sí mismo, que representan escenas de la vida campesina] tenían en sí mismas un contenido, nuestros personajes, aunque expresados en formas primitivas, ofrecían un marco social».[40]

El caso es que el suprematismo, al que llega en 1915, es un abandono total del mundo de los objetos; en su lugar Malévich pinta figuras geométricas, líneas, triángulos, rectángulos y círculos, yuxtapuestos o cruzados. Los más emblemáticos son los llamados *Cuadrado negro* (S 116), *Círculo negro* (S 195), *Cruz negra* (S 206) (todos de 1915), y el último ejemplo es quizá el *Cuadrado blanco* (sobre fondo blanco, S 477), de 1918. En estas imágenes, la idea es decisiva, mientras que la ejecución es secundaria (en última instancia, podría dejarse en manos de otra persona) y lleva lógicamente a la desaparición total de las imágenes. Avanzando hacia la abstracción, Malévich inventa lo que llamamos arte conceptual. Estas formas elementales no son sólo el resultado último de la descomposición de las figuras, a la que se dedica Malévich, sino que representan también los átomos, entidades indivisibles que, mediante combinaciones y transformaciones, permiten engendrar un mundo nuevo. Como escribe a Matiushin sobre un trabajo común: «El telón representa un cuadrado negro, el embrión de todas las posibilidades adquiere al desarrollarse una fuerza terrible, se convierte en el antepasado del cubo y de la esfera».[41] En adelante, en lugar de «suprematismo», preferirá adoptar el término «*bespredmetny*», literalmente «sin objeto», pero cuyo uso corresponde más o menos al de las palabras «no figurativo». Vemos ese deseo de superar el «mundo con objetos» y sustituirlo por el «sin objeto» como nueva encarnación del espíritu gnóstico frente a los primeros cristianos, que postulaban la ruptura radical entre el mundo de aquí abajo y el ideal divino, con cierto desprecio por el primero y la sacralización del segundo, y sin posibilidad de pasar del uno al otro.

La idea de acceder a las formas elementales del arte para luego combinarlas de manera nueva estaba ya presente en los escritos de

Jlébnikov sobre la lengua y la poesía transmentales. En un texto titulado «Nuestra base» escribía: «Toda la plenitud de la lengua debe descomponerse en unidades fundamentales de “verdades primeras”; podremos entonces elaborar una especie de ley de Mendeléyev para las sono-materias». La identidad que Jlébnikov atribuía a estos nuevos elementos químicos no podía ser ajena al pintor Malévich: «Los cuerpos elementales de la lengua —los sonidos del alfabeto— son los nombres de las diversas formas del espacio, la enumeración de los casos de la vida del espacio» (en «Los pintores del mundo»).[42] Partiendo de un análisis del vocabulario en uso, Jlébnikov creía establecer el sentido de los sonidos de la lengua, tras lo cual podía construir sus palabras transmentales, cuyo significado iba más allá de las reglas racionales de la lengua. Aplicaba el mismo método al mundo de las cifras, y buscaba pautas entre las fechas de acontecimientos históricos relacionados.

Tras recibir una visita de Jlébnikov, Malévich, que está trabajando en un cuadro suprematista, se da cuenta de su nuevo papel de demiurgo, creador de mundos. «Descubro en él combinaciones muy complejas, me invade el terror, siento el contacto del espacio», escribe a Matiushin. «Descubro algo nuevo en el cuadro, la ley del nacimiento de las formas en función de sus distancias […] Considero mi cuadrado como una puerta que me ha permitido descubrir muchas cosas nuevas». Lo que a su vez le provoca el deseo de ver su cuadro como una especie de tabla de Mendeléyev «con la que podríamos leer los secretos ocultos de nuestro Yo». Unos días después, en otra carta al mismo destinatario, se describe como el habitante de un lugar totalmente vacío que hace posible toda creación. «Exijo la música del desierto. El desierto de los colores. El desierto de la palabra […] Aquí, en el desierto, somos libres […] Aquí está ese hombre nuevo que buscan Upenski y los demás»[43].

Los dos grandes principios que defiende Malévich a lo largo de su búsqueda vanguardista, la necesidad de renovarse constantemente y la necesidad de acceder a la esencia de la pintura, pueden cultivarse paralelamente durante un tiempo, o respaldarse mutuamente, como sugerirá después de la Revolución de Octubre: «La letra, el sonido, el color, el movimiento como tales… éstos son los elementos a través de los cuales

surgirá lo nuevo».[44] Sin embargo, llega un momento en que acaban por entrar en conflicto. El primero es, en efecto, formal y relativo, hay que cambiar por cambiar; el segundo tiene que ver con la identidad del arte que creamos, y es absoluto. En cuanto hemos alcanzado esa esencia, ya no es posible seguir avanzando y ya no se desea cambiar. Como el suprematismo ha alcanzado este estadio último, no debe abandonarse, y el principio de renovación se queda caduco. Pero ¿qué le queda por hacer al pintor cuando ya ha alcanzado este estadio supremo? Tras haber creado más de seiscientas imágenes suprematistas, en los años 1915-1918, Malévich toma la decisión que se desprende lógicamente de su enfoque: al haber alcanzado la nada y el infinito, deja de pintar obras visuales originales y dedica los diez años siguientes a escribir textos teóricos. El concepto sustituye a la imagen.

El triunfo de esta idea —la exigencia de realizar una pintura «pura», de eliminar progresivamente de su arte todo lo que no forma parte exclusivamente de él— marca el inicio del siglo XX. En Malévich, está influida por las investigaciones que paralelamente lleva a cabo Jlébnikov en el ámbito de la lengua y de la poesía, pero Jlébnikov no parte de nada. La idea se apoya en una tradición occidental muy antigua, según la cual se concede un valor superior a la actividad que no remite a nada aparte de a sí misma, mientras que el instrumento que lleva a este objetivo sólo posee un valor subalterno, auxiliar. Platón definió el bien supremo por el hecho de que se basta a sí mismo: quien accede a él posee, «de forma plena y total, la suficiencia más completa», de modo que «ya no necesita nada más». Unos siglos después la doctrina cristiana retomará esta definición. En estos términos, a finales del siglo IV, describe san Agustín la diferencia en nuestros sentimientos por Dios y por los hombres: podemos *utilizar* toda cosa y a todo ser para un fin que los trasciende, sólo de Dios debemos limitarnos a *gozar*, es decir, a amarlo por sí mismo.

A principios del siglo XVIII se desplazará esta definición a la experiencia estética y la obra de arte, porque se verá en ellas una encarnación de la belleza, que se define de esta misma manera. La estética romántica, el arte por el arte y los movimientos artísticos de finales del siglo XIX, como el simbolismo, reivindicarán la separación entre prácticas utilitarias y prácticas con finalidad estética. Malévich recupera la idea platónica del

bien, pero ahora el bien es el arte. Escribe: «El arte es inmóvil, porque es perfecto. El arte no tiene finalidad y no debe tenerla, porque es absoluto. – Al contrario, puede ser la finalidad de todo lo que se mueve, porque se mueve lo que es imperfecto».[45]

En esto, Jlébnikov y Malévich no rompen con todas las tradiciones, sino que llevan una de ellas al extremo. Sus tesis se apoyan en una evolución que afecta a todas las sociedades europeas y que consiste en problematizar la propia relación entre medio y fin, instrumento y objetivo. Esta evolución está vinculada al espíritu individualista, cada día más potente, que hace que el individuo se niegue a considerar que ocupa una posición jerárquica inferior y, de acuerdo con los principios democráticos, quiere que se le trate igual que a todos los demás individuos. El individuo se convierte en un fin legítimo de sus propias acciones, y este modelo se amplía a buena parte de lo que hace; aunque las acciones necesarias para su supervivencia no pueden dejar de servir a un objetivo, las que ocupan una posición suprema no deben remitir a nada aparte de a sí mismas. Malévich aplica literalmente esta lección a su propia vida: el arte ocupa el lugar de lo sagrado. Su amigo Kliun cuenta esta anécdota, que ilustra su intransigencia: «En cuanto al arte, no existía fuerza que hubiera podido apartarlo del camino que había elegido […] Por el arte, Malévich estaba dispuesto a utilizar cualquier cosa». Una vez, oyéndolo hablar así, su mujer le pregunta: «¿Cómo? ¿Me utilizarías también a mí? – Por el arte, Sonia, te utilizaría también a ti». Reconocemos este talante en el retrato que hace Bajtín de Malévich: «Era un hombre absolutamente desinteresado, absolutamente. No buscaba el éxito, hacer carrera, dinero, comer bien… no necesitaba nada de eso. Era, por así decirlo, un asceta enamorado de sus ideas».[46]

Desde esta perspectiva, el artista se parece a Dios en que realiza obras que sólo remiten a sí mismas (en la terminología de san Agustín, que están ahí para que gocemos de ellas, no para que las utilicemos). Además, al haberse liberado de la atadura externa que le imponía realizar imágenes similares a la percepción común, el pintor se parece al dios del monoteísmo en otro rasgo, en que fabrica el mundo con libertad ilimitada. Lo mismo sucede con el poeta, hasta entonces sometido a la obligación de producir enunciados provistos de sentido. Cuando Jlébnikov empieza a crear sus

poemas transmentales, cuando Malévich renuncia a todo rastro de figuración para crear sólo obras de pintura pura, formas geométricas suprematistas, ambos eliminan toda limitación impuesta a sus creaciones desde fuera y se convierten en demiurgos que sólo son responsables ante sí mismos. Tanto Jlébnikov como Malévich se imponen reglas estrictas para realizar sus obras, pero esas reglas sólo dependen de sí mismas. Para los espectadores y los lectores, que no las conocen, estas obras son arbitrarias, a diferencia de los cuadros que representan las formas que conocemos de los objetos del mundo, o de los poemas que emplean las palabras de la lengua común. El propio Jlébnikov es consciente del peligro: «Lo escrito sólo con palabras nuevas no llega a la conciencia», escribe. Además, en un texto dedicado a Jlébnikov en 1923, tras la muerte del poeta, Malévich lo describe no como un especialista en la lengua transracional, sino como un poeta que nunca pierde el contacto con el sentido general; como un habitante no de los espacios interestelares, sino de la Tierra. «Velimir Jlébnikov fue un cometa atraído por la Tierra a su sistema de acontecimientos, de la razón, de las cifras y de la lengua»[47].

Esta constatación señala un problema real. Podemos entender la aspiración de los artistas, poetas o pintores, a desembarazarse de todo elemento externo a su arte que proceda del mundo que los rodea; su trabajo sólo tiene que ver con una materia concreta, las palabras para uno y los colores y las formas para otro, en ellos reside su especialidad y ahí se pone de manifiesto su competencia. Sin embargo, tanto las palabras como las imágenes tienen la particularidad de ser de entrada dobles, presencia material y evocación mental. Si se les amputa este vínculo constitutivo, pierden su identidad. Una palabra que no tiene significado ya no es una palabra. La «poesía como tal» y la «pintura como tal» no consisten en una sensación intransitiva y autosuficiente; el arte deja de ser arte si pierde toda relación con el mundo común. La fórmula más equilibrada de Goncharova (lo que el arte representa nunca es indiferente) está más cerca de la actividad concreta de los pintores. Es verdad que todo arte es abstracto, según una frase de Matisse que les gusta citar a los miembros de la vanguardia rusa, en el sentido de que todo pintor trabaja formas visuales, pero esta calificación no es una definición, ya que todo arte es también

creador de sentido, es decir, no se limita a una presencia, sino que a la vez da vida a otro lugar.

Someter la obra de arte exclusivamente a las exigencias que proceden de su propia naturaleza tiene también otra consecuencia evidente: excluye que el arte se ponga al servicio de ningún otro objetivo. En la Rusia prerrevolucionaria, este imperativo no tiene nada de sorprendente, es común no sólo a los futuristas y a los suprematistas, sino también a las demás corrientes artísticas, como la de los simbolistas. Pero después de la Revolución de Octubre, cuando la agitación política se ha apoderado de las mentes, empiezan a alzarse voces que piden a los artistas que no se limiten a su propia revolución, dentro de su arte y paralela a la revolución política, sino que se pongan al servicio de esta última. Los artistas ven perfilarse un peligro para su autonomía, que tanto han luchado por conquistar. En el órgano de los futuristas de Petrogrado, *El Arte de la Comuna*, donde también publica Malévich, otro futurista, Víktor Shklovski, escritor y teórico de la literatura, escribe en 1919 un artículo titulado «Del arte y de la revolución», en el que leemos estas frases, que después se citarán a menudo: «El arte siempre ha sido libre frente a la vida, y su color nunca ha reflejado el color de la bandera que ondea en la fortaleza de la ciudad». El «siempre» y el «nunca» que aparecen en esta frase se pondrán en cuestión en los años siguientes. El poder político también ha superado el posible conflicto entre el culto a la innovación y la afirmación del resultado conseguido, ha rechazado la idea de revolución permanente y ahora se dedica a consolidar el régimen. Y como la sociedad engloba el arte que se crea en su seno, toda idea de autonomía artística se convierte en una herejía. El arte, como todo lo demás, debe ponerse al servicio del proyecto comunista. El paralelismo de las dos revoluciones ya no es posible.

CAPÍTULO 5

Los años de desencanto

Cuando tiene que marcharse de Vítebsk, Malévich intenta primero volver a Moscú, pero topa con la resistencia de personas que ocupan puestos clave en el mundo del arte. Opta entonces por Petrogrado, el otro gran centro de la vida cultural, donde se instala a finales de 1922 y donde vivirá hasta el final de sus días. Aun así, también allí es blanco de la hostilidad de los ambientes artísticos, lo que explica los frecuentes cambios de sus afiliaciones administrativas. Al principio trabaja en el Museo de Cultura Artística, y luego en el Instituto Estatal de Cultura Artística, hasta que lo desmantelan, en 1926. Después de su viaje al extranjero, en la primera mitad de 1927, empieza a dar clases en el Instituto Estatal de Historia del Arte, pero lo cuestionan cada vez más. En 1928 encuentra un puesto para dar clases en Kiev, Ucrania; en 1929 lo echan del Instituto de Leningrado. En 1930 se interrumpen las clases de Kiev y pasa a ser profesor en la Casa de las Artes de su ciudad.

Los ingresos como profesor son irregulares, no vende cuadros, vive prácticamente en la miseria, pero tiene a su familia a su cargo: su madre, que vive con él, su mujer y su hija. Sus cartas lo muestran hambriento, enfermo y buscando siempre dinero. La situación es especialmente dramática a partir de 1924, cuando su mujer enferma de tuberculosis. «Ahora también yo estoy mal de salud, muy enfermo de los nervios, sin dinero, sin comida, sin ropa». Algunos días no puede comprar ni los sellos para sus cartas. «Tengo dinero para unos días, no puedo comprar medicamentos ni comida». Su mujer fallecerá en 1925. En los años siguientes, las privaciones no cesan. Sus cartas de 1932-1933 lo siguen

mostrando siempre hambriento, yendo a ver a sus amigos para poder comer y calentarse. Es «una época terrible»,[48] escribe a su (nueva) mujer.

En la prensa lo atacan cada vez más, tanto los que le reprochan que su arte es demasiado moderno (los pintores realistas tradicionales) como los que consideran que no pone lo suficiente su arte al servicio de la sociedad (los constructivistas). Su orientación se considera unas veces anarquista, y otras abiertamente contrarrevolucionaria. Lo califican también de oscurantista, de místico y de idealista, sus escritos son incomprensibles, y su corriente, el suprematismo, inclasificable. Más grave aún, lo describen como formalista e individualista, y por lo tanto como enemigo de clase, enemigo del proletariado. En junio de 1926, un artículo de *Pravda* titulado «Un monasterio por cuenta del Estado» acusa a su laboratorio de investigaciones pictóricas, al instituto en el que da clases, de ser un nido de místicos que difunden propaganda contrarrevolucionaria, por lo que habría que cortarle los créditos. Lo harán antes de que acabe el año. En junio de 1931 se incluyen los cuadros de Malévich en una exposición que se inaugura en Leningrado y que lleva por nombre «El arte en la época del imperialismo». Reúnen las imágenes de los pintores vanguardistas para mostrar lo bajo que puede caer este arte, que se ajusta a la mentalidad imperialista.

Sorprende ver que, pese a todos estos ataques, no priven a Malévich de toda posibilidad de trabajar, incluso que no lo manden a un campo de rehabilitación. La razón de esta relativa clemencia es probablemente la protección de que goza por parte de varios viejos revolucionarios que han llegado a ser altos funcionarios, en primer lugar el comisario de los temas de educación y de cultura de 1917 a 1929, Anatoli Lunacharski, un hombre consciente del lugar que ocupa Malévich en la historia del arte contemporáneo, como pone de manifiesto un texto que dedica a su exposición en Alemania. «El artista Malévich, pese al enfoque exclusivamente pictórico, es por supuesto un gran maestro […] En su género, Malévich ha logrado resultados considerables y ha mostrado un gran talento»[49].

Otro protector, más cercano a él, con el que el pintor mantiene correspondencia, es Kirill Shutko, al que hemos visto antes, miembro del

partido bolchevique desde 1902, íntimo amigo de Malévich desde los días revolucionarios de 1905 en Moscú y que ocupa después de Octubre altas funciones administrativas en el ámbito de la cultura. A él se queja Malévich de las persecuciones que sufre y le advierte sobre los efectos deplorables de la censura y de la represión en la evolución del arte soviético. Después del suicidio de Mayakovski, en abril de 1930, suicidio motivado por razones sentimentales, pero también por la dificultad cada vez mayor de vivir en el mundo soviético que el poeta ha defendido con tanto ardor, Malévich recuerda a Shutko que le impiden sistemáticamente trabajar, pero que —de momento— se abstendrá de seguir el ejemplo de su compañero futurista. Otro precedente se le pasa también por la cabeza, el de Giordano Bruno. Todos los innovadores sufren la amenaza de persecuciones. «Puedo sufrir como Bruno. Pero mis formas permanecerán, como han permanecido las pruebas de Bruno»[50].

Shutko salvará a Malévich de un destino funesto en varias ocasiones. Pero él mismo no podrá escapar a él. Detenido en 1938, morirá en un campo de trabajo en 1941. Podemos afirmar que si Malévich no hubiera muerto en 1935, sin duda habría corrido la misma suerte a finales de los años treinta. Apenas un año después de su muerte, por decisión de Kérzhentsev, alto responsable de temas artísticos en la URSS, se retiran sus cuadros de las galerías, los descuelgan de los museos y los colocan en espacios sólo accesibles a los especialistas. Se trata del mismo personaje que ya ha prohibido las obras de Bulgákov y de Shostakóvich, y que poco después iniciará la campaña de desprestigio contra Meyerhold que provocará su trágico final. El destino de este último, compañero revolucionario de Malévich en el ámbito del teatro, sugiere también este desenlace.

El desencanto del pintor respecto de la revolución social empieza después de octubre de 1917 (ya en 1918 escribía que «la bota gigantesca aplasta a la persona»; en 1919 decía en una carta abierta: «No soy socialista»),[51] pero no se vuelve radical hasta después de marcharse de Vítebsk. Aun así, por razones fáciles de entender, no expresa claramente este desencanto en los escritos destinados a publicarse. Podemos hacernos una idea de lo que piensa Malévich de la situación de la vida pública en

Rusia a partir de los textos que escribe para sí mismo y de algunos mensajes que manda a conocidos fuera del país. Así, en 1924 se queja al artista El Lisitski, antiguo colaborador que en ese momento vive en Múnich, de que se siente vigilado por la censura y le aconseja que no vuelva a Rusia (Lisitski, lleno de fervor revolucionario, no le hace caso). Él mismo sueña con marcharse al extranjero.

Las razones por las que se opone cada vez más frontalmente a la ideología soviética no son un misterio para él. Desde la época de Vítebsk había percibido un nuevo peligro para sus teorías y su práctica. El cambio al que aspira Malévich es triple: respecto del pasado, hay que innovar; respecto del mundo, no hay que copiarlo servilmente; pero además, respecto del uso que se hará de las obras, hay que romper con la exigencia de utilidad. Elevar el arte a la dignidad suprema exige no ponerlo al servicio de nada. Los artistas tradicionales, naturalistas, no cumplen las dos primeras exigencias; los constructivistas, incluso los más modernos formalmente, la tercera. En este punto, el conflicto con la ideología dominante es inevitable. Malévich constatará en 1924: «Hoy, de nuevo, se considera que el arte es un sirviente, un lacayo, una criada muy aseada, se considera que el arte es lo que acompaña al Estado y a sus santos héroes ideológicos otorgándoles una cara bonita».[52]

Es el argumento que desarrollaba ya en una carta a los pintores holandeses, escrita en Vítebsk en septiembre de 1921 y retocada en febrero de 1922. Los adversarios de los suprematistas que forman un «campo hostil» son efectivamente de dos tipos: los defensores de las formas artísticas tradicionales, un «cementerio de pintores», y los innovadores llamados «constructivistas», que pretenden someter la idea del arte a exigencias prácticas. Estos constructivistas proceden de los mismos grupos futuristas a los que ha pertenecido Malévich, incluso son antiguos compañeros, Mayakovski, Brik, Ródchenko, pero han tomado una dirección distinta de la suya. Quieren que su arte sea útil para la sociedad, y lo someten a una lógica ajena a él. «El gran error de todos los innovadores consiste en que aspiran a un fin práctico, que se ajuste al mundo de los objetos». En cuanto a la escuela de Malévich, los suprematistas, se definen precisamente por su rechazo a toda utilidad y por su deseo de salir del

mundo de los objetos. «No reconocemos ningún objetivo, tampoco reconocemos las consideraciones prácticas ni otras finalidades, como no las conoce el ser del cosmos». Es el primer argumento de Malévich: hay que salir del pensamiento finalista, porque es ajeno a la naturaleza. «¿Hay necesidades en el ser de las creaciones cósmicas? No, por lo tanto tampoco tiene que haberlas en el hombre […] Cuando nuestro planeta crea la eterna agitación, no sabe si las montañas y los mares serán útiles para un objetivo»[53]. Malévich no explica por qué las actividades humanas deben copiar los movimientos que forman la superficie de nuestro planeta. El caso es que a partir de este momento la vanguardia rusa, que apareció en los años prerrevolucionarios, se divide en dos corrientes irreconciliables, por un lado los constructivistas, para los que la revolución artística es necesaria, pero debe subordinarse a los objetivos de la revolución social, y por otro lado los suprematistas, que defienden que las dos revoluciones sean autónomas y que la relación entre ellas sea como máximo de coordinación, no de subordinación.

Malévich retoma estos temas cinco años después, cuando vuelve a dirigirse a artistas occidentales, a los que quiere explicar la situación rusa, como al artista dadaísta Kurt Schwitters, que vive en Alemania. La carta que le manda (y que probablemente su destinatario nunca recibió) es un ataque argumentado a los constructivistas. «Los pintores contemporáneos, metamorfoseados en constructivistas bajo la influencia de la "técnica finalista", han renunciado al Arte», ya sólo piensan en perfeccionar las comodidades de la vida cotidiana, la cocina y el coche. «Los nuevos pintores, de mentalidad revolucionaria, se interesan por los cambios políticos y económicos de las relaciones humanas, y por ello interpretan los nuevos resultados artísticos como un nuevo medio técnico de expresar las relaciones político-económicas. En lugar de mostrar el arte como tal, liberándolo de cualquier ideología, y crear un arte realmente nuevo en lo formal, se dedican a ilustrar y a representar».

Lo que reprocha a sus antiguos compañeros no es que hagan (o quieran) la revolución política, sino que la hagan sometiendo al arte –un medio que sirve mal a la revolución y a la vez degrada el arte. «Habría sido mucho más adecuado ir a las barricadas no con lienzos, sino con herramientas más

expresivas». En su *Autobiografía* afirma que le había quedado clara esta distribución de los medios desde las revueltas de 1905: «En aquel momento decía que si me hiciera revolucionario, lucharía no con mi pincel, sino con un revólver, y pintaría los cuadros tal como se imponen en mi imaginación».[54]

Para los constructivistas y sus simpatizantes, la creación artística debe someterse a una instancia externa, concretamente a lo que llaman «demanda social». Para Malévich deben estar separadas. Incluso éste es el principal criterio que le permite sentir afinidad o no con otro artista. Es lo que sucede con Meyerhold. A decir verdad, Meyerhold había cambiado totalmente de actitud en los años siguientes a la revolución: había pasado de defender la autonomía del arte a promover el arte al servicio del régimen soviético. Afiliado al partido comunista desde 1918, apoyó sin reservas la doctrina bolchevique de la dictadura del proletariado: todo debía contribuir a construir el comunismo. Elogió el materialismo histórico, fundamento de la doctrina comunista, compartió la admiración oficial por el taylorismo, que reduce al hombre a ser un apéndice de la máquina, y en esta línea promovió su método biomecánico de la interpretación de los actores. Se reconocía en la acción de los constructivistas y colaboraba con Mayakovski y Ródchenko (este último hacía los decorados de la nueva obra de Mayakovski, en lugar de Malévich). Proclamaba también que el objetivo último del teatro debía ser la agitación y la propaganda políticas.

Sin embargo, en los últimos tiempos ha dado indicios de volver a posiciones más equilibradas. Malévich aprovecha la ocasión para escribirle y felicitarlo por la dirección que toma ahora su obra. En la carta que le escribe el 1 de enero de 1927, lo elogia por la puesta en escena de *El inspector general*, de Gógol, y menciona esta razón concreta: por más que apoye la ideología bolchevique, sus espectáculos se justifican por sí mismos. En la divisoria de aguas que ahora lleva a cabo el pintor, el director teatral cae en el lado correcto. Malévich lo opone a su antiguo maestro Stanislavski, que se somete al texto y se limita a «dotar a obras ya escritas de una forma artística nueva, desde un punto de vista teatral», mientras que Meyerhold se ha convertido en el auténtico autor de sus espectáculos. El director teatral no trata el texto como una autoridad externa, sino como un

elemento entre otros de su espectáculo. El teatro que reivindica la revolución y el teatro que apunta al arte no se confunden. «La causa del arte es diferente, el arte no es la revolución»[55].

Por el contrario, el cineasta Eisenstein, que sin embargo forma parte de la esfera de influencia constructivista y que es discípulo de Meyerhold, se sitúa al otro lado de la frontera. En una carta, Malévich indica que equipara su posición con la de Mayakovski y su revista *LEF*. Insiste: «No estoy de acuerdo con esta línea». La diferencia entre los dos es que Eisenstein es un «monista», y para él arte y revolución forman parte del mismo *continuum*. A este respecto Malévich sería dualista, la vida material y el arte no obedecen las mismas lógicas. Eisenstein, recordando (en 1940) Vítebsk en 1920, señala también la distancia que lo separa de Malévich, pero la formula de forma diferente: «Por aquí pasa la línea de demarcación en la que se tocan las personas de izquierdas y [los artistas] de izquierdas. De izquierdas en la revolución y las últimas muecas de los estetas de izquierdas».[56] Los dos artistas, que están de acuerdo en que la oposición existe, la valoran de forma opuesta, y cada uno cree que el otro se obceca.

Malévich no se moverá de esta posición, pese a los muchos inconvenientes que le causa. Nunca dejará de defender la pintura de caballete «como tal» frente a una pintura «política monumental», «puramente temática». En su *Autobiografía* afirma que siempre ha mantenido esta posición, no sólo en el momento en que lo escribe (1933), sino también desde la época ya lejana de los debates futuristas. «En todas las reuniones debatíamos sobre los métodos de lucha contra el orden establecido en la sociedad y su relación con el arte. La principal labor de todas nuestras intervenciones era afirmar el arte nuevo, despertar en el pintor su independencia de la sociedad, restablecer los derechos del arte independiente y el nuevo derecho del propio pintor. Considerábamos un crimen orientarnos hacia la lógica de la sociedad y hacia su gusto estético». Malévich y sus comparsas, como Goncharova y Lariónov, creen ya en esta época «que el arte debe ser libre, que no se le debe ocultar ni prohibir nada. El pintor es una persona libre de todo lo que no se construye pictóricamente […] que no depende de nada excepto de su relación pictórica con el mundo […] Estudiando las nuevas ideas de la pintura, hemos constatado que son

incompatibles y contradictorias con las ideas políticas y religiosas».[57] Otras memorias de la misma época confirman la separación de los ámbitos con el paso de los años. En un primer momento, los futuristas defienden el arte puro, no el arte comprometido (lo hemos visto también con Mayakovski).

Hasta sus últimos días, Malévich espera poder retomar la antorcha de esta lucha. Describe así a su amigo Kliun su sueño de fundar un nuevo grupo cuya «principal causa sería liberar el arte de toda dependencia respecto de una ideología productivista». Quiere creer que «el arte no será propagandista, será como tal».[58] Pero esta separación no resistió el impacto de la guerra, a partir de 1914, y menos aún el de la revolución de 1917.

CAPÍTULO 6

Crítica del comunismo

Este reproche a la ideología soviética, culpable de haber reducido el arte al papel de lacayo o de criada muy aseada, no es el único que formula Malévich. A mediados de los años veinte inicia un análisis crítico del régimen «como tal». El detonante parece haberse producido cuando muere Lenin. Tras haberse sentido él mismo impactado, tiene ocasión de observar cómo en todo el país se convierte al difunto líder en un ídolo. En los meses siguientes a esta muerte, Malévich escribe una exposición sistemática de sus puntos de vista que titula *Extractos del libro sobre el sin objeto*, y que termina en el verano de 1924. Así, en un primer momento, el propio Malévich parece compartir el arrebato popular y pensar que Lenin era un ser de naturaleza superior que no puede estar del todo muerto, y que los símbolos materiales deben indicar esta unidad entre la persona y la eternidad. Lo hemos visto profundamente convencido de que el cuadrado negro podía ser la imagen de Dios (o de la perfección); en este caso, el objeto que se prestaría mejor a la inmortalización del líder sería el cubo, no una figura geométrica cualquiera, sino este elemento primordial identificado por el suprematismo. Es el «nuevo objeto con el que intentamos representar la eternidad, crear un nuevo conjunto de circunstancias que permitan mantener la vida eterna de Lenin y vencer la muerte». El cubo aparecería tanto en la forma del mausoleo que acogería los restos del líder como en los pequeños altares instalados en casa de todo leninista.

Impresionado quizá por el tratamiento casi religioso del líder del país después de su muerte, Malévich constata la identidad estructural entre la religión «celeste» (el cristianismo) y la religión terrestre (el comunismo).

En los dos casos se ha deificado a un hombre después de morir, lo que supone una traición al jefe-profeta por parte de sus discípulos y partidarios, mucho más chocante en el caso del comunismo, porque Lenin pretendía ser enemigo de la religión, y el comunismo se convierte en una. El motivo de este cambio radical está claro: como sabían ya los que gobernaban al pueblo en la época cristiana, «es más fácil gobernar recurriendo a Dios y al diablo».[59]

La segunda gran similitud entre la religión antigua y el comunismo reside en su carácter totalizador y exclusivo. La exposición de Malévich comienza con un texto subrayado que empieza así: «Está claro que el Estado no puede seguir otro camino que el de la ley de Dios. Según el pueblo, Dios es quien reprime todo otro pensamiento: "No tendrás otro Dios que yo", es decir, sólo debes pensar en mí. Todo aquel que piense de otra manera es mi enemigo, y lo someteré, porque yo, Dios, soy la verdadera luz». El autor especifica: «El Estado es el aparato de opresión de los que piensan de otra manera, y dice: "No tendrás otro gobierno que yo. Todo aquel que piense en otro gobierno es mi enemigo, y lo someteré, porque mi luz es la verdadera"». El Estado ha ocupado el lugar de Dios y, como su predecesor, no acepta a los que piensan de otra manera. A lo que se añade otro rasgo, también tomado de los libros sagrados: el que no está conmigo está contra mí. Todo desacuerdo se percibe en términos de oposición total, y como el Estado encarna ahora la luz, el enemigo es necesariamente una encarnación de las tinieblas y del mal. «La burguesía se ha convertido en el diablo contemporáneo, que atormenta a los ortodoxos que creen en el Estado, pero el que está con el Estado se salvará, el que no está con él está con el diablo, con la burguesía, e irá al infierno eterno»[60].

Podemos identificar también similitudes en los rituales y en los símbolos utilizados en ambas partes, aunque no sean totalmente iguales. Las chimeneas de las fábricas sustituyen como símbolo a los campanarios de las iglesias, y en lugar de la cruz se coloca la hoz y el martillo. De forma más significativa, la luz metafórica de la Revelación queda sustituida por la iluminación real de las calles y las casas (la famosa frase de Lenin «El comunismo son los sóviets más la electricidad» encuentra aquí un nuevo sentido). El Estado se dirige así a todo el mundo: «Te daré luz eléctrica, y

con esta nueva luz verás que no hay otro dios que yo en la tierra, que la única luz es la verdadera luz materialista». A veces las diferencias entre antigua y nueva religión se acotan más. Una nota de la época indica sobre todo una variación de intensidad: «El comunismo es el odio en estado puro, es el destructor del reposo porque aspira a someter todo pensamiento y a aniquilarlo. Ninguna época ha conocido la esclavitud que ha traído el comunismo, porque la vida de todo el mundo depende de su líder».[61]

Aborda también este tema otro texto de 1930 titulado *Esbozo autobiográfico*, aunque no menciona la biografía del pintor. Termina con una larga prosopopeya de Cristo, que cita las ideas de un autor llamado K. Malévich (!). En primer lugar, aunque en lo esencial las dos doctrinas se parecen, los métodos utilizados por cada una de ellas para lograr sus objetivos no son los mismos. «Jesús» añade: «Las medidas con las que imponéis vuestras ideas en la vida son muy diferentes de las mías, yo estoy en contra de las medidas represivas y en contra de la ejecución de los adversarios». Asimismo, «Jesús» propone que príncipes y mendigos compartan las riquezas, mientras que los comunistas reducen a la mendicidad a toda la población. Enseña que la tierra prometida no se encuentra en ninguna parte, porque está dentro de nosotros. Por su parte, los comunistas prometen: construiremos el reino socialista y podréis vivir en él. «Malévich» (el personaje de este *Esbozo*) constata: «Desde que empezamos a construir una torre de Babel, no hemos obtenido ningún resultado útil de este esfuerzo, sólo hemos visto que habíamos matado a mucha gente y utilizado muchos materiales sin ningún provecho».[62]

En este cuestionamiento del proyecto comunista de construir una sociedad nueva, Malévich identifica varios de sus rasgos fundamentales: la construcción de una nueva religión política, su carácter monista, intolerante y maniqueo, el fracaso económico programado y también la afinidad de esta utopía social con el progreso tecnológico. Cuando sabemos en qué fecha escribió este texto, no podemos evitar que nos impresione la lucidez de su autor. Podríamos decir que, en el plano político, sus posiciones se han alejado de las de Mayakovski y se han acercado a las de Zamiatin. Cabe preguntarse si no ha leído el manuscrito de *Nosotros*, el único texto de origen soviético que abre este tipo de perspectivas.

Sin embargo, encontramos en Zamiatin otro acercamiento clarificador, aquí ausente, entre utopía social y vanguardias artísticas. Tanto la una como las otras han identificado lo que creen ser las formas elementales del mundo y se proponen reconstruir a partir de ellas un mundo superior. En la ciudad ideal de la novela se extasían ante «la belleza del cuadrado, del cubo, de la línea recta», y veneran el cubo, cuyo nombre se atribuye a una plaza céntrica de la ciudad. En la concepción estética de Zamiatin, tal como aparece en un texto titulado *Sobre el sintetismo* (1922), se concibe el momento vanguardista como un episodio cuya utilidad se ha agotado: «El cubismo, el suprematismo y el arte abstracto eran necesarios para ver adónde no hay que ir»;[63] su autor sueña con un «neorrealismo» que supere la oposición entre realismo (tesis) y simbolismo o modernismo (antítesis). Pero Malévich no puede observar la similitud entre su propio proyecto suprematista y la utopía comunista que critica.

Al parecer, el *Esbozo autobiográfico* nunca salió de los cajones de Malévich. Pero su texto de 1924, *Extracto del libro…*, le pareció lo bastante aceptable como para hacer varias copias y enviarlas a personalidades comunistas de primera línea, como la viuda de Lenin, Krúpskaya, el jefe de la Checa, Dzerzhinski, el comisario de Educación, Lunacharski, y el «discípulo favorito» del partido, Bujarin. Es evidente que Malévich cree que estos comunistas auténticos compartirán su preocupación por no ver el comunismo equiparándose con una religión, lo que sugiere que en esta época aún se hacía ilusiones respecto del régimen. No parece que recibiera ninguna respuesta a su envío, pero, en su artículo publicado unos años después, Lunacharski, tras haber expresado su respeto por la trayectoria artística de Malévich, añade: «Los problemas empiezan cuando Malévich deja de pintar y se dedica a escribir folletos […] Intenté leer los trabajos teóricos grandilocuentes y oscuros del jefe de filas de los suprematistas. De manera confusa, parece que intenta relacionar sus objetivos y su camino con la revolución y Dios».[64] Si se trata del mismo «folleto», Lunacharski no debió de leerlo con demasiada atención.

En 1933, con ocasión de una exposición colectiva que abarca los quince últimos años, en la que Malévich expone cinco cuadros, Bujarin —que en esa época ya ha caído en desgracia pero sigue siendo influyente— publica

un artículo sobre la pintura soviética. Después de leerlo, Malévich manda a un amigo un comentario mordaz. Bujarin no menciona el texto que había recibido y condena el arte abstracto, que, según él, conduce a la muerte de la pintura, destino funesto provocado por la ausencia de contenido y por la forma arbitraria. Bujarin interpreta esta evolución como un «callejón sin salida del arte burgués». Esta calificación política es lo que más indigna a Malévich. Le da la impresión de que el reparto es exactamente el contrario. El arte burgués es el arte figurativo, «con objeto». Los burgueses no reaccionan a la imagen, sino a su mensaje, y para ellos, como para Bujarin, «el valor procede del contenido ideológico y moral formulado por medios pictóricos». Este arte burgués ha sido cuestionado por los impresionistas, por los cubistas, que han descompuesto el hombre en formas geométricas, por Cézanne, Picasso y Braque. Él mismo se inscribe en esta línea. «Sí, soy el héroe revolucionario que ha llevado el arte burgués al callejón sin salida, mucho más que los bolcheviques socialistas […] Por supuesto que tengo un gran mérito, ya que he aniquilado totalmente el rostro del hombre y todas sus propiedades. Ya no hay gente, hay una vida sin objeto»,[65] no figurativa.

En un sentido, Malévich tiene razón: el arte abstracto, no figurativo, no es un invento de la burguesía. Sin duda el arte figurativo acompaña el aumento de poder de la burguesía desde principios del siglo XV hasta finales del siglo XIX. Los dirigentes bolcheviques desean en realidad perpetuar el arte «burgués» —es decir, figurativo— sustituyendo simplemente la ideología al servicio de la cual se realiza. Las imágenes deben ensalzar valores —sus valores— y preservar los antiguos medios de expresión. Si hay una revolución en arte comparable a la que han llevado a cabo los bolcheviques en la sociedad, es la de los artistas de vanguardia como Malévich. Unos y otros derriban el orden antiguo y proponen otro en su lugar.

Sin embargo, en lo que Bujarin tiene razón es en pensar haber deshumanizado el arte haciendo desaparecer todo lo real (llamado aquí «objeto») no es motivo de orgullo. ¿En qué es un bien aniquilar el rostro del hombre y borrar la existencia de la gente? Pero Bujarin no se da cuenta de que podría hacérsele el mismo reproche a la revolución bolchevique, y él es

uno de sus impulsores. También ella aniquila al hombre. Como observó irónicamente el historiador Boris Groys: «Después de la Revolución de Octubre de 1917 y de los dos primeros años de guerra civil, a los vanguardistas rusos y a casi toda la población de lo que antes constituía el imperio ruso les dio la impresión de que habían llegado a ese punto cero, y no se equivocaban».[66] En su arte, Malévich ha sido un auténtico revolucionario, pero ¿la revolución es necesariamente un bien? Por lo demás, su opinión al respecto ya ha evolucionado, lo que quizá explica esta otra frase que aparece en la misma carta: según él, ahora está «reconstruyendo al hombre».

Luego sigue quejándose. Malévich pasa por todo tipo de carencias, ya no encuentra comida y va de un lado a otro con «la barriga hambrienta». Como explicaba varios años antes, por más que sepa que las necesidades puramente materiales y utilitarias corresponden al animal que el hombre lleva dentro y al mundo de los objetos, muy diferente del mundo del arte, no deja de ser cierto que él mismo es ese animal que necesita comer: toda la vida transcurre en el mundo con objetos. Malévich intenta escribir, pero «un hambre atroz impide la tranquilidad [para trabajar], el animal necesita comida, pero la comida falta».[67] El mundo con objetos tiene una manera brutal de llamarle la atención. ¿No debería esta experiencia poner en duda la decisión de separar los dos mundos de forma estanca y de refugiarse en el sin objeto?

CAPÍTULO 7

La evasión y el encierro

En sus cartas, Malévich a veces se queja también de que los representantes de otras corrientes artísticas pueden viajar libremente al extranjero, mientras que él tiene que quedarse en Rusia. Pide en varias ocasiones permiso para salir del país, pero se lo niegan. Hasta que, en 1926, una intervención de Lunacharski le abre la puerta:[68] puede ir a Polonia y a Alemania para mostrar sus cuadros y descubrir las obras de sus contemporáneos. Prepara una buena selección de sus lienzos, de varios periodos de su creación artística, se lleva también muchos documentos y manuscritos, especialmente el del libro en el que trabaja desde los años de Vítebsk, *Suprematismo. El mundo sin objeto o el descanso eterno*, y se embarca hacia Polonia el 1 de marzo de 1927.

Las cartas que escribe desde Moscú a su mujer pocos días antes de su marcha muestran que se le ha pasado por la cabeza la idea de quedarse en el extranjero. El 21 de febrero le cuenta que recorre diversas instituciones con vistas a su marcha, y luego añade: «Todos los jefes me han instado a que no me quede en el extranjero, porque mis asuntos están aquí, pero yo he dicho que nadie huye del bien». ¿Mencionar la orden de los jefes no puede ser una manera indirecta de sugerir a su mujer esta posibilidad? En la siguiente carta que le manda, dos días después, vuelve sobre el tema: «En todas partes me advierten que no me quede allí y me prometen buenos tiempos aquí. Pero de momento no lo veo, ni aquí ni allí, voy como a oscuras, no sé lo que pasará». Observamos que Malévich en ningún momento descarta la posibilidad de instalarse en el extranjero, no dice si «el bien» está aquí o allá, sino sólo que no está seguro de poder alcanzarlo. El 25 de febrero ofrece varias indicaciones más sobre sus fantasías: «Llegar cuanto antes,

luego informarme, ver con mis ojos lo que puedo esperar y haceros venir cuanto antes, a ti y a mi hija, quisiera que nos reuniéramos cuanto antes, lo antes posible».[69] Aun así, seguramente sabe que es mucho más difícil conseguir que salga toda una familia que un hombre solo.

En Varsovia, adonde llega a principios de marzo, es bien recibido en los ambientes vanguardistas, donde vuelve a ver a varios antiguos alumnos. Además, allí se habla mucho ruso, y él habla polaco, así que no se siente desorientado. Participa en una exposición e interviene sobre cuestiones teóricas. En una carta a un amigo detalla: «La gloria cae como lluvia».[70] A principios de abril llega a Berlín, el auténtico destino de su viaje. Debía recibirlo una familia alemana que hablaba ruso, pero Malévich se pierde en la estación, va a parar a una pensión de rusos blancos, donde tiene mucho miedo de que estos enemigos del poder soviético lo comprometan, logra encontrar a la familia alemana y se instala con ella. Los dos hijos lo acompañarán en Berlín como intérpretes (él no habla ninguna lengua occidental), y los padres, que al principio temen alojar a un revolucionario, se quedan encantados al descubrir a un huésped amable.

El 7 de abril Malévich va a la ciudad de Dessau con el poeta futurista polaco Tadeusz Peiper, que habla alemán, para conocer a los representantes de la Bauhaus. Desgraciadamente, los alumnos están de vacaciones de semana santa, las clases se han interrumpido, y en un principio no encuentran a nadie. Al final consiguen reunirse con Walter Gropius y van a su casa, donde pasarán una larga velada. Después se unen a ellos Moholy-Nagy, pintor húngaro, Mayer, arquitecto suizo, y Kandinski, que conoce a Malévich de Rusia, pero que se muestra bastante frío con él. Se inicia entonces una conversación animada.

Ilse (llamada Ise) Gropius, la mujer de Walter, ha dejado en su diario una descripción de la velada en su casa y del contenido de la conversación. «Malévich causa una impresión extraordinariamente animada y fuerte». Se queja de las condiciones de trabajo en Rusia. «Todo lo que no puede utilizarse con fines de propaganda política se considera insignificante». Y añade: «Le gustaría mucho quedarse aquí, en Alemania, y le gustaría encontrar la manera de subsistir en Berlín». Gracias a esta nota descubrimos hasta qué punto Malévich está decepcionado con el régimen soviético. Está

dispuesto a no volver jamás a su país. Cierto que preferiría tener consigo a su mujer y a su hija, pero si tuviera que abandonarlas por su arte, no dudaría en hacerlo, como había dicho a su anterior mujer. Si hubiera encontrado condiciones favorables, se habría quedado en Alemania, habría podido difundir libremente sus ideas, profundizar aún más en el camino que había tomado y, quién sabe, verse incluido en la exposición de arte degenerado en lugar de en la exposición de arte en la época imperialista. Lo que se lo impide es la dificultad de vender sus obras y de ganarse la vida, y también la de comunicarse con sus colegas, porque no habla alemán. Es quizá la razón por la que escribe en el margen de una carta a sus discípulos que están en Rusia: «Estudiad a fondo alemán y francés».[71]

Por lo demás, el contenido de las cartas que envía desde Berlín es eufórico, Malévich no duda en exagerar cuando describe el entusiasmo del que es objeto. «¡Si supierais lo fácil y bueno que es trabajar aquí!». Se siente muy ligero, se interesan por lo que dice, no lo atacan y no cargan sobre él ninguna sospecha ideológica. «Todos se alegran de mi llegada», su trabajo «será conocido por el mundo entero». «Esto está tan bien que no se podría inventar mejor. Los alemanes me han recibido mejor de lo que se podría imaginar». Se deja engañar por sus propias visiones. «Creo que ningún otro pintor ha tenido una acogida así. Aceptan mis opiniones como axiomas». Cuenta a su mujer que lo llaman de todas partes, y concluye su carta con una solicitud a los censores que sabe que controlan su correo: «Radiolectores, no retengáis las cartas, por Dios, no hay nada interesante para vosotros».[72]

Los recuerdos de sus contemporáneos no muestran un cuadro tan idílico. Conoce en Berlín al gran arquitecto de la Bauhaus, Mies van der Rohe, y defiende ante él la idea de que las formas visuales cambian bajo la presión de las ideas estéticas. Mies se inclina por una explicación más sociológica, cree que el motor del cambio artístico está en los modos de vida, que evolucionan. Ante Gropius, el jefe de la Bauhaus, Malévich elogia la arquitectónica, que, a diferencia de la arquitectura, no sirve a ningún fin utilitario. Su interlocutor protesta, para él la arquitectura no funcional no tiene sentido. Para Malévich, esta posición lo acerca a sus adversarios los constructivistas, contra los que sigue luchando en Alemania, como muestra

su carta a Schwitters. Moholy-Nagy, con el que habla de publicar sus textos, deja correr el tema. La exposición de Malévich se inaugura el 14 de mayo de 1927, y una vez pasada la inauguración, el interés por el vanguardista ruso se debilita. Aunque no gana dinero, Malévich vuelve a trabajar en sus manuscritos. Se siente feliz de poder seguir ahora que se ha liberado de la necesidad de «complacer al pensamiento marxista».[73]

El único inconveniente es que los días pasan muy deprisa y ve con inquietud que se acerca la fecha en que expira su visado. No tiene dinero para organizar una exposición de sus investigaciones más recientes ni para financiar la traducción de sus escritos. «Para ello tendría que quedarme medio año más, pero mi visado sólo es hasta el 20 [de mayo], si no me lo prolongan, tendré que marcharme, y me disgusta muchísimo»[74]. La víspera del día fatídico pide la renovación, pero recibe como respuesta un telegrama amenazante que no sólo se la niega, sino que le ordena que vuelva inmediatamente. Malévich no se hace ilusiones sobre lo que le espera y habla con el artista y cineasta alemán Hans Richter, de quien se ha hecho amigo. Éste recuerda: «Malévich no tenía grandes esperanzas de que reconocieran su trabajo artístico en su país».[75] Se somete, pero protege obras y documentos que se llevó consigo de Rusia. Confía la selección de sus cuadros a uno de sus nuevos amigos, y los manuscritos a otro. Su decisión será la correcta. Pese a las destrucciones que golpearán Alemania a finales de la Segunda Guerra Mundial, tanto los cuadros como los manuscritos se salvarán (hoy están en el Stedelijk Museum de Ámsterdam).

Malévich escribe en ese momento un testamento, fechado el 30 de mayo de 1927, en el que da instrucciones sobre sus manuscritos. El documento muestra que el pintor no se hacía ilusiones sobre su suerte ni sobre las prácticas de los Órganos policiales soviéticos. El texto empieza con la frase «En caso de que muera o de que me encarcelen de por vida», lo que indica la perspectiva en la que se coloca. Detalla los pasos a seguir con los manuscritos que ha dejado en Alemania, y añade un detalle interesante: «al encontrarme en aquella época [cuando los escribió] bajo la influencia revolucionaria, puede haber fuertes contradicciones con mi defensa del Arte de hoy en día, es decir, en 1927».[76] Esta constatación de la evolución interna del autor significa también que si al volver a Rusia lo encarcelan, lo

torturan y reniega del contenido de sus manuscritos y de la decisión de que se publiquen, hay que atenerse a las instrucciones del testamento.

Malévich se marcha de Berlín el 5 de junio de 1927, con el corazón encogido, y vuelve directamente a Leningrado. En la estación, la policía política lo detiene, lo somete a un largo interrogatorio y al final lo pone en libertad. Durante casi un año sigue escribiéndose con sus nuevos amigos alemanes. «Ay, dónde, pero dónde conseguir *siebentausend* marcos para volver a trabajar a Berlín. Ay, dónde está esa maravillosa sociedad de colaboración de calidad»,[77] escribe unos meses después de su regreso.

La reacción policial al viaje de Malévich adquirirá forma más de tres años después de su regreso, en septiembre de 1930. El 19 de este mes se dicta una orden de registro y de arresto que especifica que Malévich es sospechoso de espionaje, actividad que se castiga con la pena de muerte. Al día siguiente, durante la detención, confiscan sus manuscritos (que nunca se recuperarán), varias cartas que había recibido y algo de dinero en divisas (treinta dólares en total). Malévich declara ante el juez de instrucción que durante su estancia en Polonia y en Alemania se ajustó a todos los reglamentos. En el formulario que cumplimenta se describe como «no afiliado a ningún partido», «simpatizante del poder soviético» y «autodidacta». Pero se considera que los cargos que el tribunal mantiene contra él son suficientes para acusarlo. Casi dos meses después, su interrogatorio muestra que ha sido objeto de denuncias por parte de sus colegas, que lo acusan de ser formalista. El delito de espionaje aparece en este contexto como la conclusión lógica de su progresivo alejamiento de la ideología soviética. En el informe aparece un ejemplo de denuncia, un testimonio presentado cuando Malévich ya está en la cárcel. Un colega, no afiliado a ningún partido, de origen pequeñoburgués y antiguo alumno suyo, afirma: «Niega el contenido ideológico del arte», «no trabaja para construir el proletariado», «no quiere hacer concesiones al arte contemporáneo proletario».[78]

En sus respuestas durante el interrogatorio, Malévich se defiende con firmeza. Dice que utilizan sus últimas investigaciones para decorar vajillas, y por lo tanto generan beneficios económicos, que sus innovaciones artísticas contribuyen al prestigio de la cultura soviética. «Nunca he

compartido los puntos de vista burgueses sobre el arte, nunca he formado parte de corrientes derechistas […] Desde los primeros días de la revolución trabajo en el ámbito del arte soviético […] He recibido de la revolución aquello a lo que aspiraba»[79]. En cuanto a su estancia en el extranjero, ahora ya no cita los elogios con los que lo cubrían, sino las críticas que no mencionaba ante sus amigos: los comentaristas de derechas lo atacaron en Polonia, y en Alemania lo llamaron bolchevique. Nadie ha intentado jamás reclutarlo como espía. Todas estas declaraciones son rigurosamente ciertas. Malévich no necesita contar mentiras ni exagerar, aunque para sus acusadores y para él términos como «revolución», «burgués», «de derechas» y «de izquierdas» no significan lo mismo.

A finales de noviembre, el juez de instrucción firma el sobreseimiento: no se ha podido demostrar ninguna actividad de espionaje, y las acusaciones de formalismo y de apoliticismo ni siquiera se mencionan. Según los recuerdos de la hija del pintor, la liberación se produce tras una intervención procedente «de las altas esferas», de su amigo y protector Shutko. Su discípulo Rozhdéstvenski, interrogado después por la policía, cuenta que el juez, al mencionar el nombre de Malévich, exclama: se ha tomado la decisión de «no tocar al Viejo»,[80] un «trato» al estilo Pasternak. Es sin duda lo que explica por qué no molestan a Malévich tras otras declaraciones que lo ponen en cuestión. Se ha encontrado la de Ígor Terentiev, dramaturgo de vanguardia y crítico, con el que Malévich ha colaborado en 1923. Detenido en 1931, Terentiev lo «confiesa» todo e implica a su antiguo amigo. Según él, Malévich dirigía un grupo que recogía informaciones diversas para transmitirlas al extranjero (espionaje para Francia) y se dedicaba a la propaganda prooccidental (allí los artistas son libres) y antisoviética. Los cuadros no figurativos de Malévich en realidad contienen mensajes codificados para sus jefes franceses… Terentiev será condenado a cinco años de trabajos forzados. Una vez cumplida su condena, volverán a detenerlo y lo fusilarán en 1937.

El 6 de diciembre de 1930, tras dos meses y medio de encarcelamiento, liberan a Malévich, que vuelve a su casa, no encuentra a nadie y se sienta en la escalera a esperar. Según lo que le cuenta a un amigo, «siente una soledad terrible, amargura, se siente irremediablemente perdido, detrás de él

la cárcel, a su alrededor una cueva, no sabe lo que sucederá después». En sus cartas de esta época alude con frecuencia a lo que acaba de vivir y comenta las decisiones que ha tomado. «Entre otras, “ahora” opto por otro método para transcribir mis ideas sobre el arte, es decir, escribiré en cartas a mis conocidos lo que pienso del arte». Renuncia pues a hacer públicas sus investigaciones teóricas. Unos meses después cuenta a otro amigo: «No me quito de la cabeza mi paréntesis en “Sochi”». Sigue escribiendo, pero ahora sabe que «de todas formas, no será posible publicarlo». No deja de pensar en la muerte. «Durante casi todo mi *paréntesis* me ha obsesionado la muerte, de alguna manera no tengo ganas de morir, pero cuando llega la noche la idea empieza a corroerme»[81]. Estas palabras van seguidas de instrucciones sobre el monumento funerario que debe colocarse en su tumba.

La última prueba de que Malévich no ha renunciado a su programa teórico la encontramos en uno de sus últimos gestos artísticos, el de dar forma suprematista a su funeral. A diferencia de otros artistas, por ejemplo de Oscar Wilde, decide hacer una obra de arte no con su vida, sino con su muerte. Habla abiertamente del tema con sus amigos pintores y les explica cómo deben vestirlo y colocarlo en el ataúd, cómo decorar el ataúd, dónde enterrar la urna con sus cenizas y qué monumento erigir en su tumba. Después de su muerte, los amigos intentan seguir las instrucciones siguiendo un modelo dibujado y adaptándolas a las posibilidades técnicas del espacio. Visten el cuerpo de Malévich con una camisa blanca, un pantalón negro y zapatos rojos. El ataúd es verde por los lados, y negro y blanco por encima, con figuras pintadas en la parte blanca: un cuadrado negro en el lugar de la cabeza, y un círculo rojo en el de los pies (los amigos renuncian a la cruz, símbolo demasiado connotado por la religión). El cortejo fúnebre atraviesa las calles de Leningrado y asombra al público. Después de la cremación, entierran las cenizas en la zona de Moscú y colocan un cuadrado negro en la tumba. Malévich habrá conseguido convertir su muerte en un acto suprematista.

CAPÍTULO 8

El regreso a la pintura

En el verano de 1928, cuando Malévich tiene cincuenta años, se produce una ruptura en su trayectoria. Su correspondencia con el extranjero (Alemania) se interrumpe bruscamente en mayo. ¿Ha recibido una advertencia por parte de las autoridades políticas y administrativas indicándole el camino que debe seguir? Además, seguramente se da cuenta de que ya no podrá volver a viajar al extranjero. Su mujer recuerda (cierto que al final de su vida, y de manera imprecisa) que hablaron mucho de un viaje a París, después del de Berlín, que él pensaba que regresaba a Rusia provisionalmente y que volvería a marcharse para mostrar en otros sitios sus cuadros y sus investigaciones, pero «por supuesto, después de "la interrupción", no le "dejaron" seguir con su misión».[82] También se da cuenta de que rechazan sistemáticamente sus escritos, de modo que no puede publicarlos. Todas estas circunstancias lo llevan a tomar una decisión importante: vuelve a pintar cuadros, actividad que había interrumpido hacía diez años.

Lo que lo había llevado a tomar aquella primera decisión había sido la evolución interna de su proyecto pictórico. En el camino que había elegido, ningún nuevo proyecto podía superar sus imágenes suprematistas, el cuadrado negro y el cuadrado blanco. En los años anteriores, su evolución había seguido un camino estrictamente pictórico, pasaba de una manera de construir la imagen a otra, pero el punto al que había llegado lo obligaba a cambiar de perspectiva. Ya no se trataba de descubrir la imagen esencial, cosa que había hecho, sino de entender en qué consistía exactamente ese descubrimiento y cuáles eran sus consecuencias para su concepción del mundo. Así, la pintura debía dar paso a la filosofía. Malévich empezó a

escribir una vez encontrado el suprematismo. Como la pintura había alcanzado su punto final, ahora tenía que traducir sus descubrimientos en palabras.

Su llegada a Vítebsk, en 1918, señala un giro a este respecto. «Lo esencial es que podré dedicar toda mi energía a escribir folletos, me dedicaré a ello asiduamente durante mi exilio en Vítebsk. Los pinceles se alejan cada vez más», escribe a Gershenzon. Dos años después constata en uno de esos «folletos»: «Considero todas las creaciones del mundo de las cosas (que es mi trabajo principal) ya no a través del pincel, sino a través de la pluma, porque parece que a través del pincel ya no es posible llegar a las sinuosidades del cerebro, la pluma es más aguda […] Yo mismo me he retirado al ámbito del pensamiento, nuevo para mí, y en la medida de mis posibilidades expondré lo que perciba en el espacio infinito del cráneo humano».[83] Sabemos que, en la exposición individual que se inaugura en la primavera de 1920 en Moscú, Malévich muestra cuadros representativos de su evolución, «del impresionismo al suprematismo», pero que en la última sala colgaron marcos vacíos y en blanco, que significaban el fin de la pintura y el triunfo del concepto.[84] En los años siguientes realiza puntualmente variantes de imágenes anteriores, pero no inventa nada nuevo. A partir de ese momento, Malévich es más filósofo que pintor, aunque no se preocupe de situarse a sí mismo respecto de los filósofos del pasado (su conocimiento de Schopenhauer, por ejemplo, se limita a haber leído el título de su libro *El mundo como voluntad y representación* en el escaparate de una librería).

Diez años después toma la decisión contraria, abandonar la pluma y retomar los pinceles. Podemos llegar a la conclusión de que las razones de este cambio de opinión son múltiples. En primer lugar, es posible que, tras haber terminado las obras en las que lleva años trabajando, *El mundo sin objeto* e *Isología*, tuviera la misma impresión de saturación que después de haber pintado el *Cuadrado blanco*. Ya no sería capaz de ofrecer otra cosa que versiones divulgativas de su pensamiento, no de hacerlo avanzar. Pero hay más. En un artículo que publica en Alemania en 1927, «Arquitectura suprematista», Malévich plantea el renacimiento de un arte auténtico, más allá del naturalismo tradicional y del utilitarismo que exige el poder, lo que

llama «un nuevo clasicismo» (¿se acercaría al «neorrealismo» de Zamiatin? En otros lugares emplea, como veremos, el término «supranaturalismo»). Parte de la idea de que «el arte está vivo como signo de la belleza y como forma pura», que este objetivo no puede alcanzarse de ninguna otra manera. «El mundo y la vida sólo pueden ser "bellos" en el arte, no en otra esfera de ideas […] Es ingenuo pensar que una "idea" cualquiera puede crear arte *a priori*, aunque se trate de la idea del Reino de Dios en la Tierra o en el Cielo»[85]. Evidentemente, es significativo que Malévich publique este texto en Alemania. Sólo fuera de Rusia puede rechazar las excesivas aspiraciones no sólo de la religión (el Cielo), sino también del poder comunista (la Tierra).

La *Autobiografía* de Malévich (de 1933) nos muestra también a un hombre que desde su infancia pinta con pasión, empujado por una necesidad interna que no pueden entorpecer ni la resistencia de su padre, ni la falta de medios, ni la hostilidad del público. Esta pasión quedó suspendida durante diez años, pero no se había extinguido. En una carta a un amigo, se describe así en su taller: «Miro el lienzo empezado, que me absorbe y me da cierta energía, que no permite que la pesadilla de la felicidad humana [es decir, la propaganda oficial] me aplaste los hombros». Un día en que se queda boquiabierto admirando la naturaleza que lo rodea, se siente culpable. «Me hice muchos reproches, he vivido aquí dieciséis años y no la he representado, ni con palabras ni con la pintura, todos los años contemplaba el bosque de álamos […] pero no lo he pintado»[86].

Incluso en la época suprematista, Malévich no pinta para ilustrar sus ideas filosóficas, sino empujado por una imperiosa necesidad interna. Su comportamiento sigue ajustándose a este comentario de Goncharova durante un debate público, en 1912: «Los creadores con genio jamás han situado la teoría por delante de la práctica, sino que han construido la teoría apoyándose en las obras que han creado previamente».[87] Cuando le preguntan por qué pintó el *Cuadrado blanco*, contesta: «Estaba perdido en la selva y sólo encontré un camino para salvarme». Otro amigo recoge su explicación del *Cuadrado negro*: «Mientras pintaba, "rayos de fuego" atravesaban constantemente el lienzo». Dice a ese mismo amigo que «mira el mundo a través de los ojos del arte, por el color, y que descubre mundos

que no descubrirán todas las filosofías del mundo juntas». En la cama del hospital, durante su enfermedad antes de morir, se queja no de los dolores físicos, sino de que ya no puede dibujar.[88] La pulsión pictórica de Malévich acaba sobrepasando sus conclusiones teóricas. En esto se parece a los cometas con los que comparaba al poeta Jlébnikov, que al final son atraídos por la Tierra.

Aun así, las razones que empujan a Malévich a retomar los pinceles no son sólo internas. Parte también de una valoración lúcida de su situación política, la de un ciudadano de la Unión Soviética. Se explica al respecto, en abril de 1932, en otra carta a Meyerhold, artista cuya trayectoria considera similar a la suya, porque también apoyó la sociedad soviética, pero sus obras obedecen ante todo a sus exigencias internas. Hubo un tiempo en el que ambos podían aspirar a un arte no figurativo. Pero ese tiempo pasó. «En el momento actual, en la época de la construcción del socialismo, cuando todo tipo de Arte debe participar en esta acción, el Arte debe volver a los territorios abandonados y volverse figurativo». Es el camino que ha seguido la pintura: «Encontró la imagen nueva, que trajo consigo la revolución proletaria y a la que hay que dar forma».[89] Esta carta es lo que más se acerca en Malévich a la justificación teórica de la pintura que va a realizar en los últimos años de su vida.

La única manera de preservar en el presente el valioso legado de estos dos innovadores es aceptar el nuevo contenido y a la vez algunas convenciones antiguas. Los descubrimientos de Meyerhold en teatro y de Malévich en pintura no dependen del marco en el que se presentaron en un principio. Meyerhold, que eliminó la separación entre sala y escenario, puede hacer una concesión sobre este punto y preservar así lo esencial de su arte. Malévich, que renunció a las figuras, vuelve a representarlas, pero salvaguarda lo que para él es lo más importante, las relaciones entre formas y entre colores. Esta cualidad es lo que hay que preservar. «Ahora la sensación artística ocupará el primer lugar». Parece que también Meyerhold ha llegado por su cuenta a las mismas conclusiones, en sus escritos de esta época se ocupa de señalar que las ideas revolucionarias no bastan para realizar una obra revolucionaria, que también las formas de la expresión teatral deben ser nuevas. «Todo lo que coloca la obra en el mismo plano que

un periódico rebaja la obra artística […] El teatro tiene sus propias leyes y debe hablar la lengua de sus leyes»[90].

Los artistas como ellos deben defenderse en dos frentes. Por un lado están los utilitaristas puros, en este caso los constructivistas, indiferentes a las cualidades artísticas de la obra siempre y cuando responda exactamente a la «demanda social». Malévich prevé que el tiempo los destrozará, «porque sin cultura artística no podemos existir». Pero además corren el riesgo de ser sustituidos por los tranquilizadores representantes de la tradición. Será el caso del triunfo de Stanislavski en teatro y de Repin en pintura. La única manera de preservar la forma nueva es someterse a las exigencias ideológicas y aceptar algunas concesiones superficiales. De «realismo socialista», Malévich está dispuesto a aceptar «socialista», pero sólo admite «realismo» si puede calificarlo como «artístico», lo que para él quiere decir suprematismo. En otras palabras: aunque sigue siendo hostil al «realismo», ahora admite la figuración, porque los poderes públicos la exigen, pero también porque permite introducir en el cuadro la experiencia vivida por su autor (Malévich no habla de ella). Hay que añadir que los artistas innovadores perderán esta última batalla: tanto los constructivistas como los defensores del arte puro serán vencidos en los años siguientes por los representantes del clasicismo tradicional.

En un primer momento, para Malévich en ningún caso se trata de renunciar al proyecto suprematista, sino de darle una apariencia aceptable para el gusto imperante y para las exigencias del poder político. Al dorso de uno de sus nuevos lienzos, sin intentar ocultar sus intenciones, escribirá: «Suprematismo en los contornos de deportistas» (en A. Nakov, *Kasimir Malewicz, catalogue raisonné*, PS 195). Las figuras que acepta representar en realidad le son indiferentes, lo único que cuenta para él son las exigencias formales. Al dorso de otro lienzo señala: «Para conseguir sus fines, el ingeniero emplea un material u otro; para expresar sus sensaciones de colores, el pintor toma una u otra forma natural» (PS 181). Sigue convencido de que hay que superar «el fotografismo obtuso». Enfermo, espera recuperar la salud y poder «afrontar el ataque pictórico contra los fotorrealistas». En 1933, al final de su *Autobiografía*, última exposición de sus puntos de vista teóricos, Malévich vuelve a la carga: su credo no ha

cambiado pese a las concesiones que debe hacer a los poderosos del momento. La naturaleza no tiene objeto, y vencerá al mundo de los objetos. El arte como tal no se preocupa del contenido. «Mi relación con el mundo es exclusivamente pictórica, poética y musical. No puede existir ninguna relación con el punto de vista del contenido ideológico»[91].

A este respecto, la actitud de Malévich sigue oponiéndose a la de Eisenstein, similar a la de los constructivistas. Eisenstein considera que todos los procesos artísticos son simples medios al servicio de una idea externa, la revolución comunista, pero para servirla elige procedimientos que rompen con la rutina naturalista. Por su parte, Malévich está dispuesto a reintroducir elementos del arte figurativo para que los que detentan el poder acepten sus cuadros y conseguir así transmitir el mensaje, para él esencial, de la disposición de las formas y de los colores. El mensaje de Eisenstein tiene una intención ideológica, aunque su forma sea «moderna»; el mensaje que importa a Malévich es artístico, puede hacer concesiones sobre lo demás y aceptar otros elementos formales de tipo antiguo.

La última razón que devuelve a Malévich a la pintura es más práctica: sus ingresos se han reducido al mínimo, pero tiene la carga de su familia. Si ya no da clases ni publica, sólo le queda una fuente de ingresos, que es vender sus cuadros. Pero ya no le quedan, porque llevó sus mejores lienzos a Berlín, y allí los dejó. Tiene pues que pintar otros, a ser posible muchos, e intentar comercializarlos. Sin embargo, las imágenes suprematistas están mal vistas por los funcionarios soviéticos del arte, que deciden sobre la compra de las obras para las colecciones públicas. Quizá con miras a su exposición individual de 1929, para la que le faltan cuadros antiguos, Malévich recurre a un procedimiento inédito: en dos años, 1928-1929, pinta más de cuarenta cuadros para los que se inspira en sus dibujos de los años 1905-1915 o de sus recuerdos de los cuadros de los que ya no dispone, y les pone fecha anterior, como si los hubiera pintado veinte años antes. De esta manera, las discrepancias respecto de la norma realista del momento escapan a las críticas, porque en 1910 se podían pintar cuadros impresionistas, neoprimitivistas y cubistas, mientras que en 1930 está mal visto.

Atribuir fechas falsas a los cuadros tiene también otra finalidad. En sus escritos teóricos, Malévich ha establecido una sucesión ideal de las corrientes pictóricas en función de su progresivo acercamiento al ideal suprematista, empezando por el impresionismo y pasando por el cézannismo, el cubismo y el cubo-futurismo. Decide ahora presentar su propia evolución como una ilustración ejemplar de esta progresión de estilos. En realidad, la evolución existe, pero no es totalmente lineal, y el pintor se ve obligado a «rehacer el pasado según la interpretación actual», como parece que dijo a un discípulo suyo.[92] Malévich hace desaparecer sobre todo los momentos en los que le atrajo la pintura simbolista, porque lo desviarían del recorrido ideal. Además, por una coquetería que hace que prefiera la inscripción ideal de las obras en el tiempo a su creación real, en general fecha estas obras dos años antes y las sitúa en el momento en que debería haberlas pintado. Un cuadro realizado en 1929 remite, pongamos por caso, al estilo de los lienzos pintados en 1909, pero Malévich lo fechará como 1907. El resultado es que en ocasiones resulta bastante difícil situar con precisión las obras de este periodo. Los prototipos en los que el pintor se inspira con mayor frecuencia en realidad datan de 1911-1912. El estilo elegido y el orden establecido parecen tan convincentes que casi todos sus contemporáneos son víctimas del engaño de estas falsificaciones, cuando en realidad los cuadros nuevos son bastante diferentes de los antiguos.

Sin embargo, no es seguro que todas estas estrategias lograran su objetivo. A los obtusos funcionarios que reglamentan ahora la creación artística en la URSS no les preocupan estas sutilezas y ven que las obras de Malévich no se parecen al arte que les gusta. Así que el pintor ya no recibirá encargos oficiales, ni podrá mostrar sus obras al pueblo soviético, ni venderlas, y también está apartado del mundo de la enseñanza. Por segunda vez se interrumpe el contacto entre el pintor Malévich y su público. La primera, a partir de 1918, él mismo había suspendido su actividad pictórica para poder realizar el trabajo de organizador, de pedagogo y de teórico filósofo. La segunda vez, tras su regreso a Rusia, a partir de 1928, son los poderes administrativos los que se encargan de ello. Sus obras sólo saldrán a la luz sesenta años después, tras el hundimiento del régimen comunista, como auténticos recuerdos de ultratumba.

CAPÍTULO 9

Últimas investigaciones

La ruptura de 1928 y después la detención de Malévich, en septiembre de 1930, introducen una inflexión en su proceso pictórico que es responsable de sus últimas obras, hasta 1933, en total más de cien cuadros que todavía no se han estudiado con detalle. El pintor sale de la cárcel deprimido y asustado, en adelante participa poco en la vida pública y evita hablar de temas políticos incluso con sus amigos. Su última exposición individual en la galería Tretiakov de Moscú, en 1929, donde expone los lienzos con fecha cambiada, no suscita comentarios; en la colectiva de 1931 los comentarios son hostiles porque se considera que los cuadros ilustran la «época del imperialismo» o «el callejón sin salida del arte burgués» (los ataques soviéticos contra el arte «imperialista» son anteriores a los de los nazis contra el arte «degenerado»). Sus ingresos son escasos y a menudo está hambriento. Aparte de algunos amigos y discípulos, ya nadie se interesa por su pintura. Aun así, su pintura sigue transformándose.

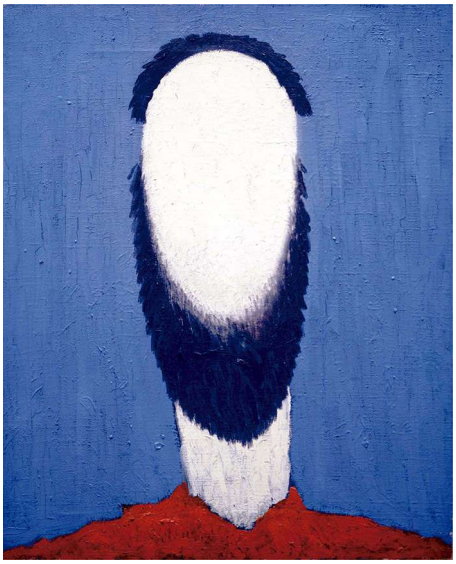
Malévich hace varios tímidos intentos de someterse totalmente a las exigencias del arte oficial, pero duran poco. Lo que le sale un poco mejor es incorporar un elemento ideológico, mediante una inscripción o un detalle, en una obra organizada según los principios suprematistas. Así, prosigue sus experiencias con lo que él llama arquitectones, pero ahora propone colocar en lo alto de las columnas abstractas pequeñas estatuas de héroes soviéticos. En una nota describe así el proyecto: «En 1930 empecé la columna monumento *El país de los sóviets*, con figuras esculpidas de los líderes del socialismo» (S 703). Algo después pinta un cuadro en el que vemos una línea de pequeñas figuras rojas de jinetes galopando a toda velocidad. Al dorso del cuadro leemos dos versos con rima: «La caballería

roja galopa desde la capital de Octubre para defender la frontera soviética». Este cuadro, *Caballería roja* (PS 120), se expondrá al público en 1932-1933.

Hay muy pocos ejemplos de este tipo. Lo que sí hace Malévich es pintar muchas obras que forman una especie de síntesis de los diferentes estilos pictóricos por los que ha pasado. Se trata de obras figurativas marcadas por elementos simbólicos y a la vez sometidas a reglas sistemáticas en el trazo de los personajes y en la distribución de los colores, lo que el propio Malévich llama una «transformación suprematista» del tema tratado, «suprematismo en los contornos de una campesina». Muchos cuadros contienen figuras humanas, pero en su mayoría no se trata de individuos, sino de tipos esquemáticos vistos de frente, inmovilizados en una pose frontal, que sugieren figuras geométricas más que seres vivos. En cuanto a los personajes, parecen elegidos para no contradecir la mentalidad de la época en la que realmente los pintó. Malévich pinta muchos segadores, campesinos y otros representantes del mundo del trabajo, como carpinteros. Suelen estar en un paisaje también esquemático, con frecuencia una serie de franjas de colores horizontales que podemos interpretar como una vista aérea de los campos labrados de Ucrania. Encontramos también algunos paisajes similares, pero sin figuras. En ocasiones desciframos al lado de las imágenes o al dorso de los cuadros unas palabras que indican el punto de partida de la composición.

El tercer grupo de imágenes de este periodo tiene más interés, sobre todo porque se han conservado pocos comentarios escritos del pintor. Sus cuadros figurativos anteriores tampoco pretendían mostrar particularidades individuales de las personas o de los objetos, pero ahora la ausencia de rasgos distintivos parece adquirir un nuevo sentido. En un dibujo (PS 48) vemos cuatro figuras de hombres de pie, con barba y sin rostro. Aparece la inscripción *budetljane*, el término forjado por Jlébnikov para diferenciar a los futuristas rusos de sus primos italianos, y que traducimos por «porveniristas». Otro dibujo (PS 47) muestra a estos hombres del futuro con el símbolo soviético en la camisa, la hoz y el martillo. Tres figuras femeninas de un tercer dibujo (PS 49) tienen en lugar de cara la hoz y el martillo, la cruz ortodoxa y un ataúd negro; parece que el final de esta

progresión es la tumba. Otro rostro reducido a un óvalo negro (PS 33) lleva la inscripción «Giro místico religioso de la forma».

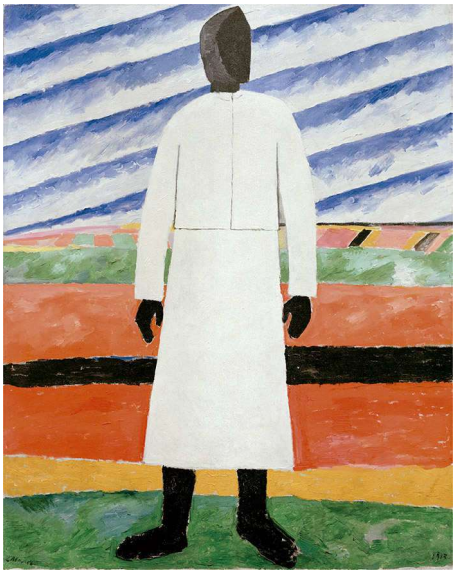


Encontramos una indicación similar en un lienzo que representa la cara de un hombre: *Cara de un hombre futuro* (fig. 2, San Petersburgo, Museo Ruso). En lugar de rasgos individuales o de marcas simbólicas, encontramos aquí un óvalo vacío. Pero el rostro lleva una barba negra muy poblada. Este atributo sugiere una relación con la tradición rusa anterior a la revolución, porque en el pasado los que llevaban barba eran los curas o los campesinos. Esta mezcla de rasgos que remiten al pasado y al futuro parece indicar la salvaje transformación que sufre la población soviética.

Cabe preguntarse si, con esta elección, Malévich no está sugiriendo una nueva interpretación de la ausencia de rostro: ya no el rechazo suprematista de la representación, sino la consecuencia del lavado de cerebro y del adiestramiento que el poder soviético impone a los individuos (recordemos su frase de 1918, «la bota gigantesca aplasta a la persona»). De ser así, estaríamos asistiendo a una reinterpretación radical del propio proyecto futurista: Malévich lo adoptó en sus inicios, le permitió reconocerse en el proceso revolucionario de 1917, pero ahora lo abandona a los bolcheviques que han llegado al poder, que reivindican el futuro radiante y a la vez oprimen a la población y prohíben expresar toda individualidad. La no figuración de los rostros podría significar la desfiguración de las personas. Comparemos esta *Cara de un hombre futuro* (fig. 2) con el *Segador I* (fig. 1). Ninguno de los dos posee rasgos individuales, pero esta ausencia no tiene el mismo origen ni el mismo sentido. La apariencia del segador es la culminación de un proyecto de formación de un ser humano a partir de elementos simples, formas y colores. El hombre futuro es el resultado de un proceso de deformación de una persona que antes tenía rostro, pero ahora ya no lo tiene. En el primer caso es algo que se añade; en el segundo, que se

quita. El primero obedece las leyes de la geometría, y el segundo es de origen orgánico.

El contraste sería aún más fuerte si comparáramos el hombre sin rostro no con las figuras geométricas pintadas veinte años antes, sino con las composiciones suprematistas realizadas durante la Primera Guerra Mundial, líneas rectas y rectángulos que eliminan toda referencia a un mundo humano, incluso a una realidad perceptible, que llevan la deshumanización (recordemos las palabras de Malévich unos años antes: «he aniquilado totalmente el rostro del hombre y todas sus propiedades. Ya no hay gente, hay una vida sin objeto») mucho más allá que las figuras «sistemáticas» de los años anteriores, que se ajustaban al proyecto revolucionario utopista.

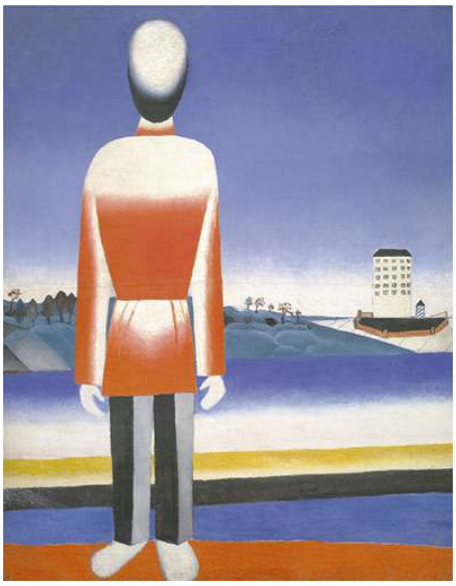


Un personaje que por su ropa parece una mujer (fig. 3, San Petersburgo, Museo Ruso), llamado *Campesina con cara negra*, también forma parte de esta serie de «cabezas sin rostro», que expresan la despersonalización que sufren los individuos. Se alza como un monumento en medio de un paisaje rural ucraniano, ante un cielo a rayas; tiene una cabeza negra sin rasgos humanos y lleva además una especie de máscara, también negra, con forma de tapa de ataúd. Otra «cabeza de campesino» muestra en primer plano una figura humana «suprematista», con distribución sistemática de los colores; los rasgos del rostro, aunque esquemáticos, están presentes, pero la boca y la barbilla del personaje están cubiertas con una especie de bozal que encontramos también en otros cuadros y que priva al personaje de la capacidad de hablar. El paisaje es más complejo que en otros cuadros: vemos a campesinas recogiendo los productos de la tierra, andando, hablando y llevando a niños de la mano. A lo lejos, a la izquierda, distinguimos iglesias con su cruz, y con pájaros volando por encima; más arriba, por un cielo en blanco y negro, pasan aviones. Este elemento del mundo moderno parece perturbar la vida apacible de abajo. Aquí se yuxtaponen el pasado y el futuro.

Otro grupo de dibujos y de pinturas remite más directamente a la experiencia carcelaria de Malévich. Un dibujo (PS 84) muestra a dos hombres de pie, uno al lado del otro, con barba y sin rostro. Uno de ellos tiene un fusil, y el otro está en posición de firme. En la parte de abajo del dibujo leemos: *El encarcelado. El poder y el hombre*. Otro dibujo (PS 87) muestra a un hombre similar junto a una especie de caseta de perro, pero es una ilusión óptica, porque el texto que hay debajo dice: *Hombre encarcelado. Sensación de un hombre encarcelado*. La caseta era una cárcel, y el propio escenario del dibujo sugiere el encierro. Lo mismo sucede con otra página con tres dibujos (PS 105). El primero es una casa, y la leyenda indica: *Periferia de la ciudad (cárcel)*; los otros dos muestran a hombres encerrados en un pequeño marco. Otro grupo de dibujos retoma los mismos motivos sin añadir palabras; una especie de casa remite claramente a la cárcel.

También encontramos este motivo en varios cuadros. Uno de ellos, *Paisaje con casa blanca* (fig. 4, San Petersburgo, Museo Ruso), muestra en medio del campo un grupo de casas que están como dominadas y aplastadas por un edificio mucho más grande que ellas, de paredes blancas, ventanas con barrotes y techo negro. Otro, *La casa roja* (fig. 5), muestra un edificio de proporciones similares, pero aislado en el campo; las paredes rojas no tienen ninguna abertura, y el techo también es negro.

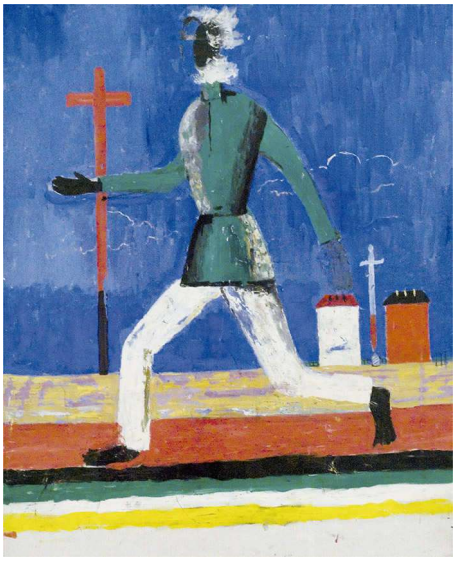
Algunos cuadros reúnen varias claves de interpretación. *Sensación de un hombre encarcelado* (fig. 6, en paradero desconocido) muestra, ante franjas horizontales de color, a un hombre con barba y sin rostro, de factura suprematista, un hombre del futuro; a su izquierda se ve una gran cárcel de paredes blancas, con



ventanas con barrotes y tejado negro, rodeada de una valla que parece delimitar un terreno para que los prisioneros paseen. Otro cuadro (fig. 7, San Petersburgo, Museo Ruso) ofrece una variante: ahora la cárcel es roja y sin ventanas, y el hombre también lleva barba y no tiene rostro. Al dorso del cuadro figura primero el título, *Presentimiento complejo*, seguido de esta leyenda: «Esta composición es resultado de los elementos: sensación de vacío, de soledad, de una vida sin salida»; el vacío que vemos está lleno de significado. El cuadro está fechado (presuntamente) en 1913, fecha en la que el poder soviético admitía estos sentimientos. Vemos una casa roja similar en otro cuadro, *Transformación suprematista de una campesina*: el personaje en primer plano está pintado según el método suprematista, pero detrás aparecen varios edificios, y en medio destaca la cárcel roja, elemento que ha pasado a ser imprescindible en la ciudad rusa, y quizá también otra cárcel, en este caso blanca. Si recordamos que en la Rusia de la época estos dos colores simbolizan el poder comunista y sus enemigos, los ejércitos blancos que lo asediaron durante la guerra civil, es imposible imaginar que esta elección no signifique nada: a cada lado de la frontera que divide el mundo en dos encontramos una cárcel.

Otro cuadro llamado *Campesinos* (fig. 8, San Petersburgo, Museo Ruso) muestra a tres hombres. Son no sólo «cabezas sin rostro», sino también «cuerpos sin brazos», símbolo elocuente de la impotencia a la que están condenados. La parte inferior del rostro está oculta por una pieza negra o blanca que no parece una barba. La postura de los personajes hace pensar

en individuos atados a postes de ejecución, con los brazos detrás de la espalda y el cuerpo como metido en una camisa de fuerza. El fondo es abstracto, una franja azul y otra amarilla, que son los colores de la bandera ucraniana. Estos cuadros se pintan en el momento en que el campesinado ucraniano, tan querido por Malévich (como recuerda en su *Autobiografía*, que escribe en ese momento, donde habla también del «carácter emocional del arte campesino»), es encarcelado, deportado, fusilado o reducido al hambre hasta la muerte. La colectivización forzosa de la agricultura acarrea millones de víctimas. Los cuadros expresarían no la elección previa de la abstracción, sino el grito silencioso de los hombres, reducidos a la nada por el poder.



El cuadro más complejo de este periodo es probablemente el llamado *Sensación de peligro* (fig. 9, París, Centre Georges-Pompidou). La parte inferior del cuadro también está ocupada por franjas horizontales, de modo que sigue siendo el campo ucraniano, la tierra donde nació. Al fondo del paisaje, a la derecha, volvemos a encontrar las dos cárceles, la blanca y la roja, sin aberturas y rodeadas de una valla. Pero en esta ocasión entre las dos se alza una espada inmensa, más alta que las casas, clavada en la tierra y chorreando sangre. La espada adquiere también la forma de una cruz. A la izquierda vemos una cruz más grande aún, roja por arriba y negra por abajo. En primer plano, una figura humana que, a diferencia de todas las imágenes de esta época, no está inmóvil, sino que, como los personajes de los años diez, está en movimiento: es un hombre que corre. Parece huir del peligro mencionado en el título y que simbolizan las cárceles, el arma ensangrentada y la cruz

roja. Este hombre visto de perfil no tiene rostro, pero unas manchas blancas disimulan en parte esta ausencia y nos sumen en la incertidumbre.

Se ha identificado una posible fuente de la iconografía del cuadro, una canción ucraniana, muy conocida a finales de los años veinte, que dice: «Cerca de la carretera hay una cruz roja atravesada por las balas de los fusiles, que llora sangre».[93] Así, este cuadro da muestras de las diversas fases por las que pasa la obra de Malévich: la distribución de los colores obedece a los principios suprematistas, el enérgico movimiento del personaje remite a la pintura neoprimitivista, y la presencia de objetos llenos de significado recuerda el gusto de Malévich por la pintura simbolista. Él mismo designa algunos de sus cuadros tardíos (como *Muchachas en el campo* y *Dos figuras*, en el Museo Ruso de San Petersburgo) con el término «supranaturalismo», son figurativos y suprematistas a la vez. El último periodo de reconciliación entre construcción y expresión deja rastro y hace surgir cierta angustia: ¿permitirá esa carrera que el hombre escape del peligro?

Constatamos aquí un cambio radical en el proyecto pictórico de Malévich. Antes sus imágenes debían ser resultado de una experiencia exclusivamente plástica, sin ninguna intervención ideológica o existencial, debían proceder de una «sensación de colores». Aquí se produce un giro de ciento ochenta grados, pero que tiene que ver básicamente con su manera de pintar y que en realidad no se convertirá en un programa teórico: ahora la experiencia del pintor también tiene que ver con el mundo en el que vive, no sólo con el de la pintura, y en el origen del cuadro encontramos la sensación de vacío, de miedo y de desesperación. Malévich ha superado ese ascetismo que, según Bajtín, lo caracterizaba en la época de Vítebsk, en 1919-1920. Ahora atraviesa el abismo entre el arte y la vida sin dificultad, ha llegado el momento de que el artista transmita sus sentimientos y sus vivencias a través de su pintura.

Incluso podríamos decir que, desde este punto de vista, la pintura apenas figurativa de Malévich es más «realista» que la de sus contemporáneos, que empiezan a doblegarse a las exigencias del realismo socialista. Éstos otorgan a sus personajes rostros variados, expresivos, alegres, pero es una mentira, una fachada destinada a ocultar la destrucción

de los individuos y su sumisión al poder del Estado. Malévich muestra que se han convertido en seres despersonalizados, en engranajes de una máquina aterradora. Muestra la verdad del mundo que los demás cuadros pretenden ocultar. Pero lo hace de una manera paradójica: borrando u ocultando los rasgos del rostro y colocando en su lugar un espacio vacío. Esta desaparición del rostro es más «verdadera» respecto del mundo de su tiempo que las miles de caras representadas por los pintores realistas socialistas. Malévich se opone así al proyecto totalitario del comunismo, cosa que no hacía su compromiso suprematista. El mundo que muestra ahora ya no es, ya no podía ser resultado de una deducción a partir de principios abstractos. Estos cuadros en ningún caso delatan sumisión pasiva a los *ukasas* administrativos, ni una recaída impuesta en el periodo presuprematista, sino que encarnan una forma de resistencia a la máquina de triturar mentes única en la historia de la pintura soviética.

Otro gran grupo de cuadros pintados en los últimos años de Malévich es el de los retratos. Esta opción ilustra ya el cambio respecto del periodo suprematista, pero también respecto de los años 1928-1930. Cuando en este periodo anterior tiene que representar el rostro de una persona, el pintor lo suele tratar no como el lugar donde se expresan con más matices los pensamientos y los sentimientos del individuo, sino como una pura forma, un óvalo como cualquier otro. En los años posteriores a su detención, Malévich sigue realizando retratos que a veces llama «abstractos», desprovistos de toda individualidad y sometidos a las exigencias geométricas. Pero poco a poco empieza a pintar rostros que parecen obedecer a una lógica doble —el parecido con una persona concreta y la sumisión a las reglas suprematistas, con la distribución de los colores, en especial de la ropa, y las simetrías decididas de antemano—, como varios retratos de su mujer, de su cuñada, de su hija Una, de su colega Punin y de sí mismo.

Pintó su último autorretrato (fig. 10, San Petersburgo, Museo Ruso) en 1933. Parece ser uno de los últimos cuadros de Malévich, e integra características de diferentes momentos de su trayectoria. Como un autorretrato de 1910-1911, éste capta bien los rasgos del rostro de su autor. Da también una sensación de poder y de certeza de haber seguido el camino

correcto en su vida. La distribución de los colores remite al periodo suprematista, al igual que la simetría izquierda/derecha en el color de la ropa. El cuadro está «firmado» con un pequeño cuadrado negro en la esquina inferior derecha, otro discreto recordatorio del suprematismo. El gesto de la mano, presente también en otros retratos, perfila de nuevo el espacio para sujetar un cuadrado y al mismo tiempo señala hacia arriba, lo que recuerda la dimensión espiritual de esta representación. El título del cuadro, *El artista*, que figura al dorso del lienzo, subraya también su ejemplaridad. La palabra adopta aquí un significado distinto al del título del poema de Pasternak: ya no un demiurgo, sino una encarnación del camino que lleva a la belleza y a la sabiduría.

En los últimos años de su vida, Malévich inicia también una serie de retratos que rompen toda relación con las exigencias del suprematismo y que recuerdan más al estilo de los artistas del siglo XIX, Delacroix, Courbet y Van Gogh, aunque sin confundirse con ninguno de ellos. A partir de 1933 Malévich sabe que tiene cáncer, que atribuye al shock que le provocó la cárcel. Se dedica entonces a reproducir los rasgos de sus seres queridos, su mujer, su madre, su hija, sus mejores alumnos, algunos amigos pintores e incluso varios desconocidos. Estos cuadros especialmente «realistas» no están destinados al público. Es como si el pintor deseara fijar en el lienzo una imagen que no obedece en nada las leyes de la pintura pura que se había pasado la vida estableciendo, sino que se centra en sus seres queridos y en su propia capacidad, incluso virtuosismo, en el arte de pintar del natural, que nunca antes había mostrado. Los retratos de los miembros de su familia y de algunos amigos (por ejemplo el de Iván Kliun, PS 270) no ilustran ninguna teoría, sólo ponen de manifiesto el encuentro entre dos personas, un pintor y su modelo, o el pintor y sí mismo: un individuo que se desdobla en sujeto y objeto, ojo que observa, mano que pinta y cuerpo observado.

Kazimir Malévich muere de cáncer el 15 de mayo de 1935 en su piso de Leningrado. Unos meses antes cuenta a su hija Una un extraño sueño que lo marcó mucho y que recuerda con nitidez. «El sueño parecía un cuadro. En el centro, como elevada por encima de la tierra, había una mujer magnífica: Rusia. La tierra en la que apoyaba el rostro eran colinas verdes redondeadas. De repente las colinas empezaron a moverse, y se veía que eran cascos, y las personas con casco trepaban para aniquilar y matar a la mujer»[94]. El pintor no tuvo tiempo de pintar este cuadro que representaba el crepúsculo de su país.

EPÍLOGO

Después de la revolución

La revolución rusa dio origen al primer Estado totalitario de la historia. Tras haber sido negada con virulencia por una parte de la opinión pública europea, esta sucesión es objeto de un consenso bastante general. Hoy en día no es necesario ser especialmente valiente para comentar las desastrosas consecuencias de la Revolución de Octubre. Constatarlo incluso provoca cierto orgullo. Nos decimos que por más que nuestras democracias sean imperfectas, siempre son preferibles a los regímenes totalitarios, como también a las teocracias y a las dictaduras militares que prosperan en otros lugares. ¿No hemos pasado definitivamente esta página de la historia? ¿No está el totalitarismo muerto y enterrado? En cualquier caso, en nuestra zona esta experiencia infernal jamás volverá a producirse. Seremos más sensatos que nuestros predecesores y no permitiremos que se establezca un régimen tan pernicioso. Estamos contentos de vivir en democracia, nos sentimos orgullosos y compadecemos a los demás, a los que no la tienen, que van retrasados en el camino hacia el Bien. Entonces ¿por qué volver sobre ese momento del pasado? ¿Sigue mereciendo la atención de los habitantes de las democracias liberales de Occidente?

Si decidí abordar este tema, no fue (sólo) porque el destino de mis personajes me parece conmovedor ni porque forma historias dramáticas, no fue sólo por interés por mi historia de antiguo ciudadano de un país totalitario ni por el pasado de varios seres queridos mayores que yo, sino también porque pienso que este pasado de casi un siglo de antigüedad que tuvo lugar en un país desaparecido (la Unión Soviética) tiene algo que enseñarnos a nosotros, ciudadanos del mundo occidental del siglo XXI. Pero afirmar esta posibilidad de lectura supone también admitir cierta

continuidad o similitud entre estos dos tipos de Estado tan diferentes, los regímenes comunistas del pasado y las democracias liberales del presente. Esta conclusión —que para mí no es del todo obvia— exige algunas explicaciones.

No sólo no es obvia, sino que si yo la hubiera leído o escuchado hace cincuenta años, poco antes de llegar a Francia (desde Bulgaria), me habría enfadado mucho. De entrada habría herido mi sensibilidad de antiguo ciudadano de un Estado totalitario. En la escuela y en los medios de comunicación nos enseñaban que «allí», en el Oeste, todo era malo, que «en nuestro país» todo iba bien, pero el resultado de esta propaganda era que a muchas personas lo que les parecía verdad era lo contrario: allí todo era opulencia y libertad, mientras que en nuestro país vivíamos en una cárcel, cierto que grande, pero miserable. Deseábamos tanto estar al otro lado del Telón de Acero que nos habría parecido de muy mal gusto cualquier comentario que permitiera suponer la más mínima continuidad entre los dos mundos. Todos nosotros conocíamos además el destino trágico de otros ciudadanos de países totalitarios, cercanos o lejanos. Olvidar sus sufrimientos, equipararlos con la experiencia de los tranquilos habitantes de los países occidentales, como los imaginábamos, habría sido un acto de desprecio inadmisible contra ellos y su destino, una traición. Evidentemente, una vez llegábamos a una de estas democracias liberales, nos dábamos cuenta de que el contraste no era tan fuerte, de que no todo era perfecto en nuestros países de acogida, pero la oposición de los dos regímenes políticos seguía pareciéndome rotunda, y todas mis simpatías políticas caían del mismo lado.

En mis primeros años en Francia, mi trabajo profesional no tenía ningún punto en común con el tema aquí tratado (sólo con la arquitectura interna de las obras literarias). Sin embargo, a partir de principios de los años ochenta mi trabajo se abría a «temas sociales» y empecé a formarme en cuestiones de análisis político y moral. Estos análisis parecían confirmar mis intuiciones anteriores, seguía viendo una oposición frontal entre totalitarismo y democracia, tanto en la estructura de las sociedades implicadas como en los juicios de valor sobre ellas. En los años noventa dediqué varios estudios a los regímenes totalitarios apoyándome en esta

misma división conceptual: presenté estas dos formas de sociedad como dos extremos opuestos, aunque introducía algunos matices respecto de la fascinación que podían ejercer los regímenes totalitarios y algunas debilidades de las democracias. Y en una obra de reflexión sobre la historia del siglo XX en el continente europeo, *Memoria del mal, tentación del bien*, publicada en 2000, afirmé que el conflicto entre totalitarismo y democracia era el acontecimiento más importante de la historia de ese siglo, y describí el totalitarismo, soviético o nazi, como una novedad radical que surgió en aquel momento.

Tuve conocimiento de algunas opiniones diferentes de la mía, pero no estaba de acuerdo con ellas, pese a que procedieran de personas que habían conocido personalmente los rigores del régimen comunista. Así, Aleksandr Solzhenitsyn formulaba equivalencias a mi modo de ver inadmisibles cuando, en su *Discurso de Harvard*, decía: «En el Este, lo que pisotea nuestra vida interior es la jauría del Partido, y en el Oeste, la jauría del comercio». Solzhenitsyn veía la fuente de esta equivalencia en su origen común, y la describía así: «Podríamos llamarla "humanismo racionalista", que proclama y pone en práctica la autonomía humana respecto de toda fuerza superior».[95] También el papa «polaco», Juan Pablo II, en su última obra, *Memoria e identidad*, metía en el mismo saco la sociedad liberal y la sociedad totalitaria: «Si el hombre por sí solo, sin Dios, puede decidir lo que es bueno y lo que es malo, también puede disponer que un grupo de hombres sea aniquilado»[96] (en otras palabras, autorizar hoy el aborto equivale a las cámaras de gas de Hitler). Es cierto que estas dos formas de sociedad se liberaron de la referencia fundacional al dios cristiano, pero ¿basta con esto para afirmar que son equivalentes? Mi reacción visceral era que no. Los huecos de esta red me parecían sin duda demasiado grandes.

Sin embargo, en esta misma obra de 2000 me vi abocado a hacer una crítica global del régimen democrático en el que vivimos. Me empujaron a ello los acontecimientos de aquel momento, cuyo detonante fue un giro que yo deseaba desde hacía mucho tiempo: el final de la guerra fría, simbolizado por la caída del muro de Berlín, es decir, por el hundimiento de los regímenes comunistas, primero en Europa del Este, y luego en la propia Rusia. Es cierto que, a primera vista, este acontecimiento parecía confirmar

la oposición irreductible de estos dos tipos de régimen, puesto que uno abandonó todas sus aspiraciones, mientras que el otro no tuvo que renunciar a ningún elemento de su programa. Muchos observadores interpretaron el acontecimiento como una victoria del bien sobre el mal. Sin embargo, lo que sucedió después de este giro provocó —al menos en mí— un efecto contrario.

Se produjeron dos reacciones que en ningún caso había previsto. Por una parte, la de la población de los antiguos países comunistas, que había que constatar que no vivió el paso del régimen anterior a formas más democráticas de gobierno y a la economía de mercado como un gran paso hacia la felicidad, como esperaba (tanto ella como muchos observadores benevolentes). Era evidente que aquellos cambios acarreaban otras consecuencias que no consideraban satisfactorias. Y por otra parte, la de los grandes países occidentales, encabezados por Estados Unidos, que aprovecharon el fin del «equilibrio del terror» y la competencia entre dos «bandos», el «socialismo» y el «capitalismo», para llevar a cabo una nueva política ofensiva. Decían que su objetivo era promover los grandes valores democráticos y los derechos humanos, pero su único resultado palpable era reforzar la influencia de estos países en el resto del mundo. Al hacerlo, se acercaban —peligrosamente— a las prácticas totalitarias que condenaban. Estas acciones —duras intervenciones en los asuntos internos de otros países— también se habían producido en el periodo anterior, el de la guerra fría, pero parecían limitadas a una zona cercana (para Estados Unidos, a Latinoamérica), y además formaban parte de una política de contención del rival comunista, que también era bastante agresivo. La caída del muro mostró que esta política no necesitaba esas excusas.

La guerra de la OTAN en Yugoslavia, que tenía lugar en el momento en que escribía ese libro, también me mostraba una novedad: las democracias podían adoptar giros cercanos a los de los países totalitarios. Esta similitud no me volvía más conciliador con las prácticas totalitarias, sino que me hacía desconfiar de determinadas evoluciones de la democracia. En principio, la democracia no es una doctrina de salvación, no promete el advenimiento del paraíso en la tierra y no aspira a llevar a los ciudadanos a la perfección. Pero también ella puede ser aquejada de *hybris*, de

desmesura, en especial cuando es victoriosa. Es como si el utopismo, hasta entonces prerrogativa de la izquierda, y que podríamos creer muerto después del hundimiento de los regímenes comunistas, se hubiera desplazado a la derecha en las doctrinas llamadas (equivocadamente) neoconservadoras, adoptadas principalmente en Estados Unidos durante la presidencia de Bush, y que dejaron huella en la política llevada a cabo después en muchos otros lugares. Además, esta política a menudo ha sido reivindicada por antiguos izquierdistas que, al dejar de creer que la izquierda transformaría el mundo, giraban hacia la derecha (como mi antiguo compañero André Glucksmann, alumno prometedor de Aron y de Barthes cuando lo conocí, líder maoísta en la facultad de Vincennes en 1968, y después «nuevo filósofo» y neoconservador).

Ésta es la postura que identificaba en mi obra ya antigua como la «tentación del bien». Escribía entonces: «Querer erradicar la injusticia de la superficie de la tierra, incluso sólo las violaciones de los derechos humanos, instaurar un nuevo orden mundial en el que se destierren las guerras y la violencia, es un proyecto que une a las utopías totalitarias en su tentativa de hacer mejor la humanidad y establecer el paraíso en la tierra». Y concluía: «Es posible resistirse al mal sin caer en la tentación del bien».[97] Pero precisamente estas intenciones justificaron la guerra de Irak de 2003, cuyas nefastas consecuencias siguen afectando tanto a Oriente Medio como al resto del mundo. Así presentaba sus proyectos el presidente estadounidense de la época, G.W. Bush, en un discurso de septiembre de 2002: «Nuestra responsabilidad ante la historia está clara: responder a estos ataques [los del 11 de septiembre de 2001] y liberar al mundo del mal». Y unos días después, en un folleto oficial de la Casa Blanca, podíamos leer: «La importante misión» encomendada al gobierno de Estados Unidos es «asegurar el triunfo de la libertad sobre sus enemigos».[98] Desde que el terror no está equilibrado, las guerras que libra Occidente bajo la dirección de Estados Unidos se suceden casi sin interrupción, de Yugoslavia a Ucrania, de Afganistán a Siria, y de Somalia a Costa de Marfil. Francia y Gran Bretaña, antiguos imperios coloniales, han seguido sus pasos. En Francia se adoptan las tesis neoconservadoras tanto en la izquierda como en la derecha.

Así pues, puede observarse una forma de mesianismo político tanto en los regímenes comunistas como en las democracias liberales de hoy en día. Esta práctica dista mucho de ser la única que pone de manifiesto una continuidad entre los totalitarismos del siglo XX y la historia europea que los precede o los sigue. Continuidad que interviene no sólo en las relaciones entre países, que nos hemos acostumbrado a ver escapar de toda regulación (responder a un «estado natural»), sino también en las que se establecen entre los ciudadanos y el gobierno de un país. Estos regímenes comunistas no cayeron de Marte, muchos de sus rasgos están vinculados a ideas que se debatieron en los siglos anteriores, y muchas de sus características se perpetúan en el mundo en el que vivimos después de que desaparecieran.

Hoy seguimos considerándonos herederos de la doctrina cristiana y de la Ilustración, de Marx y de Nietzsche, de la ciencia y de la fe. Seguimos soñando con mejorar la especie humana, aunque contemos menos con la fuerza de la educación y la influencia del entorno, y más con la manipulación del código genético. Quienes detentan el poder siguen aspirando a controlar totalmente a la población, aunque se apoyen menos en la policía omnipresente y las redes de informadores que en la tecnología, que recoge los *big data* de todos nuestros intercambios electrónicos. Como sus predecesores, las democracias liberales de hoy en día necesitan la figura de un enemigo no del todo humano, contra el que hay que luchar y, a ser posible, aniquilar (ninguna libertad para los enemigos de la libertad), pero, en lugar de a capitalistas y a burgueses, tenemos a terroristas y a islamistas. En muchos sentidos, el ultraliberalismo contemporáneo se parece más al totalitarismo comunista que al liberalismo clásico de los siglos XVIII y XIX. La tiranía de los individuos puede tener consecuencias tan graves como la del Estado.**[99]**

El prometeísmo, el utopismo y la tentación del bien son maneras de pensar y de actuar presentes en nuestro mundo desde el Renacimiento y la Ilustración, incluidas las sociedades totalitarias del siglo XX y las democracias ultraliberales del siglo XXI. El mundo contemporáneo, en la misma medida que las sociedades totalitarias, nos empuja en todos los ámbitos, trabajo, justicia, salud o educación, hacia lo que Alain Supiot llama «el gobierno de los números», una dirección descrita tiempo atrás por

Engels como un ideal, el de sustituir «el gobierno sobre las personas por la administración de las cosas».[100] De ahí se sigue, ahora como antes, el proceso de uniformización, de estandarización, de adecuación de la población al mismo modelo de comportamiento, y todo ello lleva al control del individuo por parte de la sociedad, y de ahí a la deshumanización de las personas. Constatar estas debilidades de la democracia no significa que renunciemos a su ideal. Todo lo contrario. Este primer gesto debe empujarnos a «democratizarla» más.

¿Debía yo, en este caso, renunciar a mi sensación de oposición entre estas dos formas políticas, totalitaria y democrática? No puedo. Pero si quiero superar la incoherencia, debo diferenciar claramente las experiencias vividas, radicalmente diferentes, de las funciones que asumen y de las mecánicas subyacentes, que son similares. Podríamos decir también que los fines y los objetivos suelen parecerse, mientras que los medios divergen mucho. La diferencia es enorme en lo vivido, entre tener o no miedo del ruido del coche que se detiene delante de la puerta de tu edificio de madrugada. Primo Levi decía que es inadmisible igualar la experiencia del obrero que trabaja en la Fiat y la del prisionero de Auschwitz, porque el primero puede dejar su fábrica, pero el segundo no puede salir libremente de su campo de concentración.[101] Es estúpido gritar «policía, SS». La diferencia en la experiencia vivida es máxima, y no podemos pasarlo por alto. También podemos añadir sin temor a equivocarnos que una de estas experiencias es mucho más agradable que la otra. El gran medio que utilizan los dirigentes del Estado totalitario para alcanzar su objetivo es la coacción, por eso es tan importante controlar la población por medio de una red de organizaciones locales, de informadores y de varias policías que se superponen. El gran medio utilizado en las democracias liberales es el consentimiento de los ciudadanos, que consiguen porque los ciudadanos creen que actuar así les interesa. Una comparación para que se me entienda: si un hospital no utiliza la anestesia en las operaciones a sus pacientes, éstos salen indignados y sorprendidos por esa falta de humanidad. Si, por el contrario, se anestesia a los pacientes durante la operación, éstos no protestan e incluso pueden tener un recuerdo agradable. La diferencia es

real, pero tanto el paciente de un hospital como el del otro corre el peligro de salir con una pierna menos.

Por lo demás, los autores de la época de la que he hablado en las páginas anteriores manejaban bien esta distinción. Sabían comparar —sin confundirlos— no sólo el régimen comunista con el régimen nazi, sino también en este caso determinados rasgos de la sociedad soviética con los de otras sociedades. Así, cuando Zamiatin, comentando su novela *Nosotros*, observa que la admiración por las técnicas del taylorismo, es decir, el deseo de someter el trabajo (incluso toda la vida) al análisis científico y a las exigencias de la eficacia, es compartida en la Unión Soviética y en Estados Unidos. Y también cuando Malévich observa que la doctrina comunista se impone como una religión, que se inmortaliza al dirigente fallecido y que el Estado comunista se convierte en una especie de dios tan celoso de sus prerrogativas como el Dios de la Biblia. Y cuando Zamiatin sugiere la similitud entre las prácticas de la Inquisición y las de la justicia soviética. Estas comparaciones, que no nos costaría multiplicar y ampliar hoy en día, son correctas y esclarecedoras, pero en ningún caso eliminan la singularidad de los acontecimientos vividos. Añadiría que esta inclusión de la utopía comunista en el «género afín» de la religión me parece mucho más fecunda que la oposición de ambas, que toma en serio la propaganda atea soviética. El filósofo británico John Gray inaugura su brillante historia de los utopismos occidentales, titulada *Black Mass (Misa negra)*, con esta brusca frase: «La política moderna es un capítulo de la historia de la religión».[102] Estoy de acuerdo con él (y entiendo mejor mi dificultad para aceptar las tesis de Solzhenitsyn y Juan Pablo II).

La evolución de la democracia hacia la deshumanización es posible, pero no inevitable. La creación artística, en casi todas sus formas, actúa en sentido contrario, obstaculizando la uniformización y la sistematización. Así sucede también en el caso de los artistas y escritores rusos cuyo destino he comentado. Aunque fueron víctimas de la tormenta revolucionaria, tienen algo que enseñarnos. Cierto que no podemos desear que los artistas y escritores contemporáneos, ciudadanos de las democracias liberales, conozcan las coacciones y las dificultades que sufrieron sus predecesores, y sufran como ellos. Tampoco podemos poner como ejemplo su mayor o

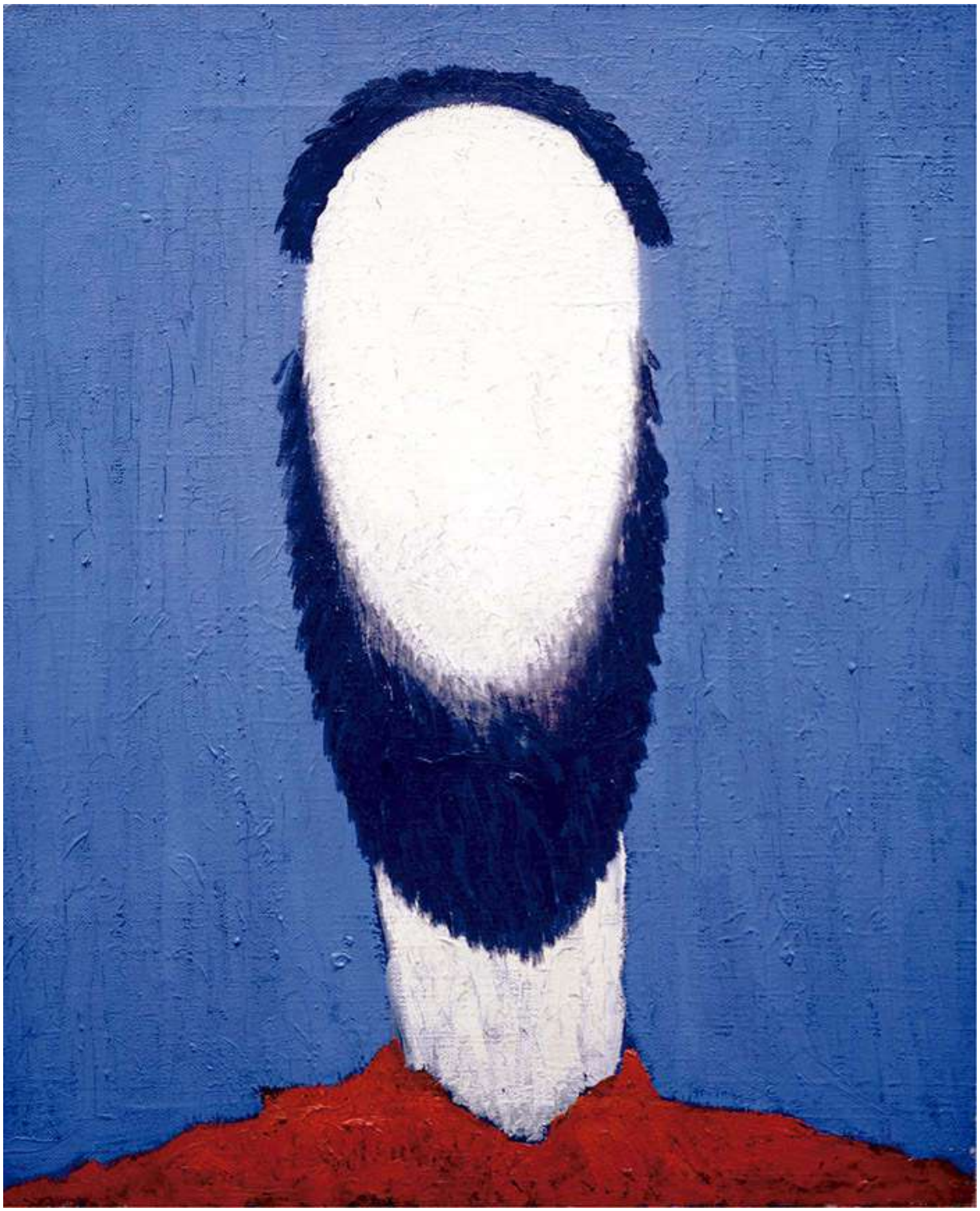
menor lucidez sobre su propia situación, ni las formas de resistencia con la que a veces intentan enfrentarse al rodillo opresor del Estado Soviético, hemos visto en qué medida desesperadas. A este respecto, los artistas contemporáneos gozan de una libertad de acción incomparablemente mayor. Sin embargo, podemos recordar el sentido de responsabilidad de sus predecesores de los años veinte y treinta en Rusia, que asumen con gran intensidad un doble compromiso, con su arte y con su sociedad. Por lealtad a la sociedad intentan vivir plenamente las dificultades por las que atraviesa, sin por ello sentirse obligados a crear obras a su servicio («útiles»). Por fidelidad a la elevada idea que tienen de su arte evitan los compromisos y están dispuestos a renunciar a su comodidad, incluso a arriesgar su vida.

El ejemplo de Malévich, que pasó de la pintura «sistemática» (determinada sólo por las leyes internas de su arte) a la pintura «histórica» (que restablece la relación con el mundo en el que vive el pintor) también merece ser recordado aquí. La evolución de su arte sugiere que si queremos defender al ser humano de las fuerzas sociales que lo destruyen, no basta con imaginarlo como producto únicamente de principios abstractos, y por lo tanto reproducible a voluntad (como anunciaba la profecía de Bujarin: «Vamos a manufacturar a los intelectuales como productos fabricados en cadena en las fábricas»), sino que hay que aceptar verlo con las marcas de su destino.

No todo el mundo es artista, pero esta forma de resistencia es accesible a todos, lo que no debería sorprender, ya que el arte condensa y magnifica prácticas cotidianas universales. La insumisión al conformismo ambiente está en el origen de la investigación científica fecunda y es indispensable para que la persona se realice. El control total del comportamiento, el lavado de cerebro de las personas y la estricta sumisión a las normas son iniciativas que fracasan en las situaciones en las que los individuos son irremplazables, que son muchas. Sin embargo, se trata de una lucha que no puede terminar con una victoria, ni tampoco con una derrota definitiva, porque el reino al que aspiran estos insumisos no es de este mundo. Por lo tanto, la tensión entre las dos fuerzas está destinada a perdurar.

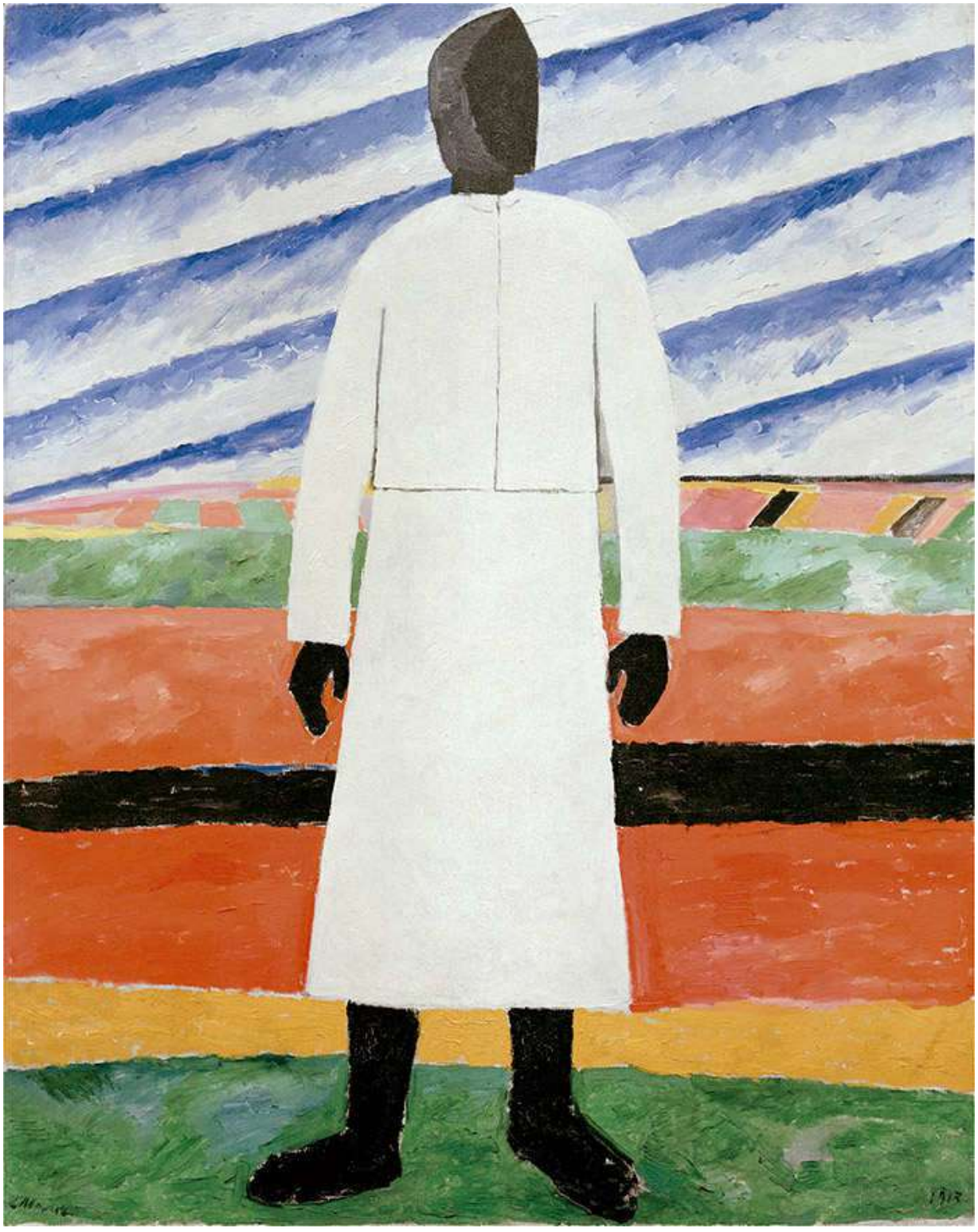
¿Qué significa en este contexto el título *El triunfo del artista*? Si se tratara de la relación de fuerza bruta entre los artistas creadores por un lado, y por el otro el aparato que dirige el Estado-partido-policía, representado por Lenin, Stalin y los demás líderes bolcheviques, rodeados de su enjambre de abejorros, los administradores y los miembros de la Checa que ejecutan sus órdenes, esta expresión sólo podría entenderse como una antífrasis. ¿Qué peso tiene el individuo aislado frente a la enorme maquinaria que lo aplasta? Los artistas son acosados, perseguidos, deportados e incluso fusilados, y los que vencen son sus verdugos. Tampoco me refiero a ese artista singular que es Stalin, un artista de vanguardia que desprecia las tradiciones y el legado del pasado. Si nos hubiéramos situado en 1941, sólo habríamos podido hablar de la aniquilación del artista. Pero, cien años después de la Revolución de Octubre, ya no es lo mismo. No porque los artistas hayan ganado una batalla política. Estos dos grupos de participantes no son del mismo tipo (empleando las palabras de Pascal). Quienes detentan el poder son capaces de destruir a aquellos a los que quieren someter, pero no tienen ninguna influencia en los valores estéticos, éticos y espirituales procedentes de las obras creadas por estos artistas (o de otras fuentes). Sin ellas, la humanidad no podría sobrevivir, ni antes ni ahora. Éste es el triunfo de los frágiles héroes de nuestro relato.

1. *Segador I*, Museo de Nizhni Nóvgorod.
(© Album / Universal Images Group)



2. *Cara de un hombre futuro*, San Petersburgo, Museo Nacional Ruso (MNR).

(© Mauro Tandoi/age fotostock, 2017)



3. *Campesina con cara negra*, San Petersburgo, MNR.

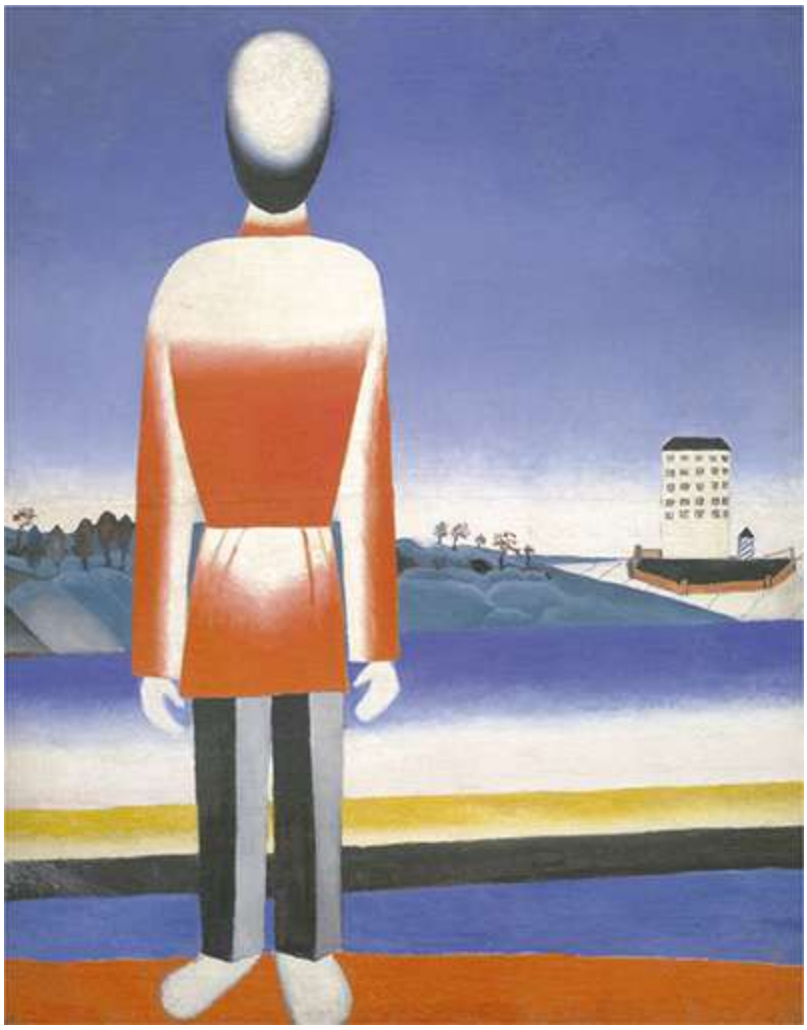
(© Album / akg-images)

4. *Paisaje con casa blanca*, San Petersburgo, MNR.

(© Scala, Florencia, 2017)

5. *La casa roja*, San Petersburgo, MNR.

(© Scala, Florencia, 2017)



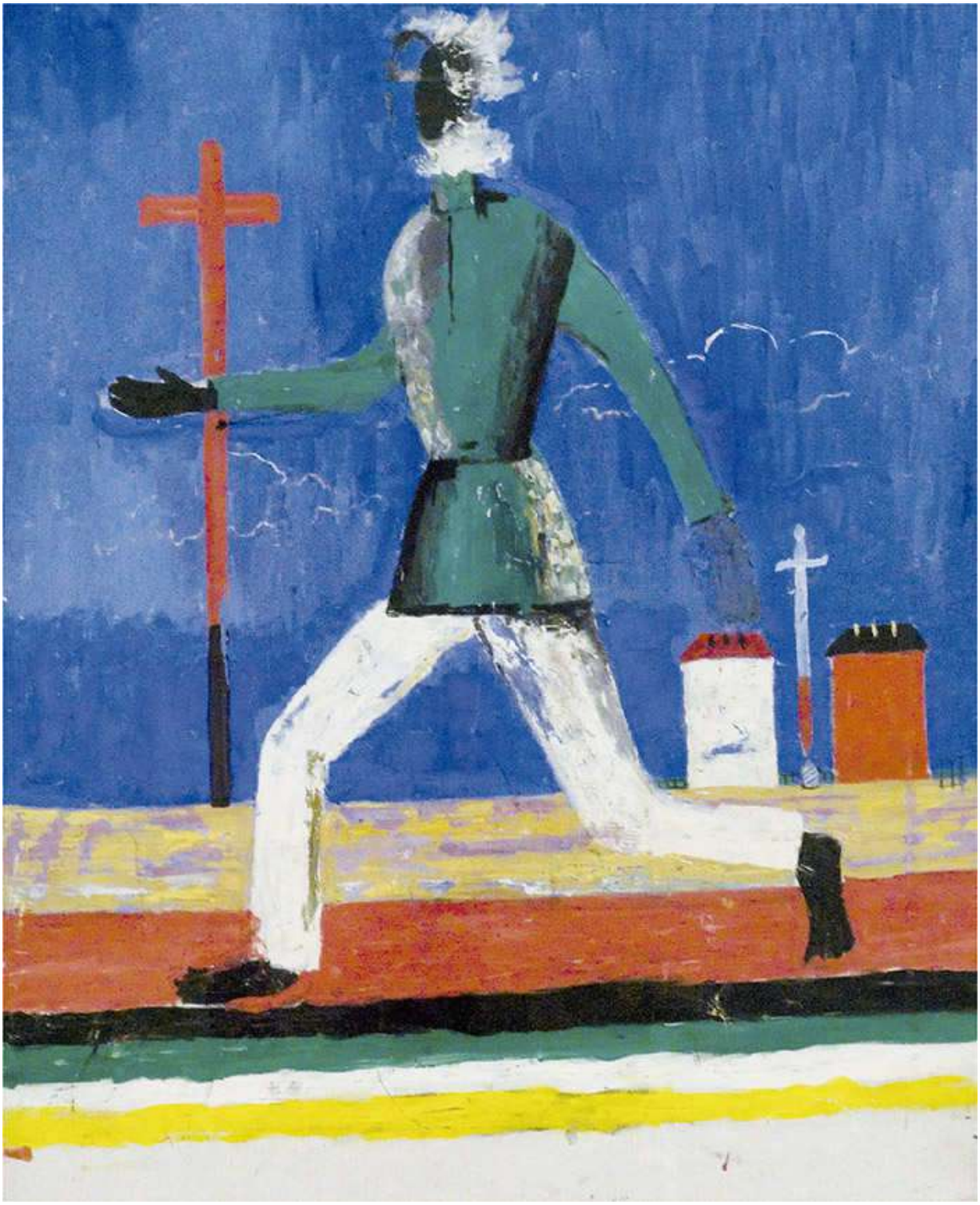
6. *Sensación de un hombre encarcelado*, paradero desconocido.
(© Albertina, 2017)

7. *Presentimiento complejo*, San Petersburgo, MNR.

(© Scala, Florencia, 2017)

8. *Campesinos*, San Petersburgo, MNR.

(© Scala, Florencia, 2017)



9. *Sensación de peligro*,
París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou.
(© Gaspart/Scala, Florencia, 2017)

10. *Autorretrato*, San Petersburgo, MNR.

(© Scala, Florencia, 2017)

Agradecimientos

Quisiera ante todo expresar mi agradecimiento a todos los editores, traductores y biógrafos que han reunido una amplia documentación sobre los autores mencionados en este libro y que han facilitado el acceso a su pensamiento. Cito los nombres de dos de ellos, cuyo trabajo me ha resultado especialmente útil:

— el crítico ruso Benedikt Mijáilovich Sarnov (1927-2014), al que no conocí, autor de un estudio en cuatro volúmenes titulado *Stalin i pisateli (Stalin y los escritores)*, valioso tanto por la información que reúne como por los esclarecedores comentarios del autor. Puede consultarse la obra libremente en internet;

— y el especialista en literatura e historia eslavas Gérard Conio (al que conozco personalmente), que tuvo la generosidad de prestarme todos los textos originales que poseía y que siempre me ha dado consejos y ánimos en mi trabajo, aun sabiendo que estudio a los mismos autores desde una perspectiva diferente de la suya (que podemos conocer a través de sus muchas publicaciones, la última de ellas *Théologie de la provocation*, París, Éditions des Syrtes, 2016).

Quiero también expresar toda mi gratitud a mis queridos amigos Martine, Lisa y Ralph, que me acogieron calurosamente en su casa mientras escribía este libro, y de este modo lo hicieron posible.

Las obras de Malévich están publicadas en ruso en *Sobranie sochinenij*, 5 vols., Moscú, Guilleja, 1995-2004, abreviado como *SS* (cito el volumen V). En francés, traducción parcial en *Écrits*, presentados por J.C. Marcadé, Lausana, L'Âge d'Homme, 4 vols., 1974-1994 (abreviado como *E*, seguido del número del volumen); se ha publicado otra edición ampliada e ilustrada de esta traducción, titulada *Écrits*, vol. I, París, Allia, 2015; *Le Suprématisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel*, presentado por Gérard Conio, Golion, Infolio, 2011 (abreviado como Conio). Textos autobiográficos y recuerdos: *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche*, 2 vols., Moscú, RA, 2004 (abreviado como *M1* y *M2*). Un catálogo: A. Nakov, *Kasimir Malewicz, catalogue raisonné*, París, Adam Biro, 2002 (las obras se identifican mediante letras que indican las partes y un número de orden). Biografía en francés: F. Valabrègue, *K.S. Malevitch*, Marsella, En Manœuvre, 1994. Estudio general en francés: J.C. Marcadé, *Malevitch*, París, Casterman, 1990, reedición ampliada y generosamente ilustrada, París, Fernand Hazan, 2016.

Las Obras Completas de otros autores como Pasternak o Tsvetaïeva también se abreviaron como *SS (Sobranie sochinenij)*.

Tzvetan Todorov (Sofia, 1939-París, 2017) está considerado uno de los mayores intelectuales del último medio siglo. Su obra ha merecido, entre otros reconocimientos, la Medalla de la Orden de las Artes y de las Letras en Francia y el Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales en 2008.

Su obra se ha centrado, desde una posición radicalmente humanista, en la teoría literaria, la historia de las ideas, los totalitarismos del siglo XX, los peligros que acechan a las democracias, la relación entre arte y pensamiento, el conflicto entre el individuo y las ideologías, y entre los creadores y los poderes políticos.

Gran parte de su obra ha sido traducida al español en títulos como *Elogio del individuo*, *Los aventureros del absoluto*, *El espíritu de la Ilustración*, *El miedo a los bárbaros*, *La literatura en peligro*, *La experiencia totalitaria*, *Vivir solos juntos*, *Goya a la sombra de las Luces*, *Elogio de lo cotidiano*, *La pintura de la Ilustración* e *Insumisos*.

Notas

[1] Citado por A. Besançon, *Les Origines intellectuelles du léninisme*, París, Calmann-Lévy, 1977, p. 228. [Trad. española: *Los orígenes intelectuales del leninismo*, Madrid, Rialp, 1980]. De forma más general, véase Martin Malia, *Comprendre la révolution russe*, París, Points-Seuil, 1980 [Trad. española, *Comprender la Revolución rusa*, Madrid, Rialp, 1991]; id., *Histoire des révolutions*, París, Points-Seuil, 2010; en concreto N. Werth, «Paradoxes et malentendus d'Octobre», en Stéphane Courtois, *Le Livre noir du communisme*, París, Robert Laffont, 1997, pp. 49-63. [Trad. española: *El libro negro del comunismo*, Barcelona, Ediciones B, 2010]. <<

[2] O. Mandelstam, *Le Bruit du temps*, París, Christian Bourgois, 2006, pp. 93-94. [Trad. española: *El sello egipcio, El rumor del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1991]. <<

[3] Citado por Renée Poznanski, *Intelligentsia et révolution*, París, Anthropos, 1981, p. 235. <<

[4] L. Trotski, *Littérature et révolution*, París, Union Générale d'Édition, 1974, pp. 151, 183. [Trad. española: *Literatura y revolución*, Madrid, Akal, 1979]. <<

[5] R. Aron, *L'Opium des intellectuels*, capítulo «Le mythe de la révolution», París, Hachette Littératures, 2002, pp. 55-56. [Trad. española: *El opio de los intelectuales*, Barcelona, RBA, 2011]. <<

[6] He esbozado este enfoque, a escala internacional, en un estudio titulado «Artistes et dictateurs», publicado en *La Signature humaine*, París, Seuil, 2009, recogido en *L'Expérience totalitaire*, París, Points-Seuil, 2011. [Trad. española: «Artistas y dictadores», *La experiencia totalitaria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010]. <<

[7] Recurro aquí a la información reunida por Berenice Glatzer Rosenthal en su libro *New Myth, New World. From Nietzsche to Stalinism*, University Park, PA, Pennsylvania State UP, 2002 (con agradecimientos a Elizabeth Beaujour). <<

[8] Véase el libro de François Flahault, *Le Crépuscule de Prométhée, Contribution à une histoire de la démesure humaine*, París, Mille et une nuits, 2008. [Trad. española: *El crepúsculo de Prometeo. Contribución a una historia de la desmesura humana*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013]. <<

[9] Frase tomada del «Discurso en el VIII Congreso de los Sóviets», 1919. <<

[10] En un artículo publicado en *Pravda*, 1 de enero de 1934. <<

[11] Citado por Rosenthal, *op. cit.*, pp. 414-416. <<

[1] Carta del 16 de julio de 1922, citada por Benedikt Sarnov, *Stalin i pisateli*, 4 vols., Moscú, Eksmo, 2008-2011, aquí vol. III, pp. 262-263 (disponible en internet). <<

[2] Ivan Bounine, *Jours maudits*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1988, pp. 52-53, 101. [Trad. española: Iván Bunin, *Días malditos*, Barcelona, Acantilado, 2007]. <<

[3] *Ibid.*, p. 132. <<

[4] *Ibid.*, p. 114. <<

[5] Mijaíl Bulgákov, carta a Nadezhda Zemskaya, 31 de diciembre de 1917, *Sobranie sochinenij*, vol. VIII, Moscú, Vostok-Zapad, 2011, p. 11 (trad. parcial en francés en M. Boulgakov, *Les Manuscrits ne brûlent pas*, París, Julliard, 1991, p. 31). <<

[6] M. Gorki, *Pensées intempestives*, con prólogo de Boris Souvarine, Lausana, L'Âge d'Homme, 1975, p. 40. <<

[7] *Ibid.*, pp. 92, 93, 133, 100, 115. <<

[8] *Ibid.*, pp. 100, 113-114. <<

[9] Carta a Rýkov, 1 de julio de 1922, en *Vlast' i khudozhestvennaja intelligencija*, Moscú, Fond Demokracija, 2002, pp. 37-38. <<

[10] V. Meyerhold, *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy*, Moscú, 2012, I, p. 318. <<

[11] Citado por G. Abensour, *Vsevolod Meyerhold*, París, Fayard, 1998, p. 276. <<

[12] *Ibid.*, p. 271. <<

[13] *Ibid.*, p. 47. <<

[14] V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Lausana, L'Âge d'Homme, vol. II, 1975, p. 36. <<

[15] *Ibid.*, p. 294. <<

[16] Véase M. Tsvetaïeva, *Vivre dans le feu*, París, Robert Laffont, 2005, p. 148. [Trad. española: Marina Tsvietáieva, *Confesiones: Vivir en el fuego*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009]. <<

[17] Citado por Abensour, *op. cit.*, p. 559. <<

[18] Citado por Lev Rochal, *Gore umu ili Eisenstein i Meyerhold*, Moscú, Materik, 2007, p. 213. <<

[19] Citado por Bengt Jangfeldt, *La Vie en jeu, une biographie de Vladimir Maïakovski*, París, Albin Michel, 2010, pp. 103-105. <<

[20] Citado por Poznanski, *op. cit.*, p. 214. <<

[21] Citado por Jangfeldt, *op. cit.*, p. 143. <<

[22] Citado por Poznanski, *op. cit.*, p. 219. <<

[23] Trotski, *op. cit.*, pp. 170-172. <<

[24] A. Blok, *Œuvres en prose*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1974, p. 191. <<

[25] Citado por D. Halévy, *Nietzsche*, París, Grasset, 1944, p. 489. <<

[26] Blok, *op. cit.*, pp. 325-326. <<

[27] *Ibid.*, p. 432. <<

[28] Trotski, *op. cit.*, p. 143. <<

[29] Blok, *op. cit.*, pp. 473-476. <<

[30] *Écrits autobiographiques* (en adelante abreviado como *EA*), p. 126. [Trad. española de *El salvoconducto* en Borís Pasternak, *La infancia de Liuvers. El salvoconducto. Poesías de Yuri Zhivago*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000]. <<

[31] A O. Zbarskaya, diciembre de 1917. <<

[32] *Sobranie sochinenij* (en adelante abreviado como *SS*), I, pp. 620-621. <<

[33] *Sauf-conduit*, *EA*, p. 112. <<

[34] A S. Bobrov, 2 de julio de 1913; *Sauf-conduit*, *EA*, p. 110. <<

[35] *Sauf-conduit*, *EA*, p. 42. <<

[36] *SS*, IV, p. 367. <<

[37] *Sauf-conduit*, *EA*, p. 120. <<

[38] *SS*, IV, pp. 29-30. <<

[39] *Vivre dans le feu*, *op. cit.*, pp. 54-56. <<

[40] *Ibid.*, p. 93. <<

[41] *Ibid.*, p. 85. <<

[42] *Œuvres*, vol. II, «Indices terrestres», p. 34. <<

[43] *Vivre dans le feu*, *op. cit.*, pp. 91-92, 172. <<

[44] *Ibid.*, p. 92; *Œuvres*, *op. cit.*, pp. 151, 100; a Bajraj, 9 de junio de 1923, M. Tsvetaïeva, *SS*, Moscú, Ellis Luck, 1994-1995, vol. VI, p. 559; a Gul, 27 de mayo de 1923, *SS*, vol. VI, p. 528. <<

[45] *SS*, I, p. 576. <<

[46] *Œuvres*, vol. II, pp. 58, 191. <<

[47] Trotski, *op. cit.*, pp. 24-37, 162. <<

[48] *Vlast’*, *op. cit.*, pp. 36-38. <<

[49] Citado por Igor Golomstock, *L'Art totalitaire*, París, Carré, 1991, p. 76. <<

[50] Recogido por S. Sejukov, *Neistovye revniteli*, Moscú, 1970, p. 339, citado por V. Strada, «Le réalisme socialiste», en *Histoire de la littérature russe*, *Le xx^e^ siècle*, vol. III, París, Fayard, 1990, p. 20. <<

[51] *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskikh pisatelej*, Moscú, 1934, p. 5. <<

[52] Citado en V. Chentalinski, *La Parole ressuscitée*, París, Robert Laffont, 1993, pp. 225-226. [Trad. española: Vitali Shentalinski, *Esclavos de la libertad. Los archivos literarios del KGB*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006]. <<

[53] B. Pilniak, *L'Année nue*, París, Gallimard, 1926, pp. 159, 193, 209. <<

[54] Sarnov, *op. cit.*, vol. III, p. 143. <<

[55] B. Pilniak, *L'Acajou*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1980, pp. 85, 81-82. <<

[56] Sarnov, *op. cit.*, vol. III, p. 148. <<

[57] Chentalinski, *op. cit.*, p. 263. <<

[58] N. Mandelstam, *Contre tout espoir*, vol. I, París, Gallimard, 2012, pp. 43, 18. [Trad. española: Nadiezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza. Memorias*, Barcelona, Acantilado, 2012]. <<

[59] R. Ditli, *Mandelstam, mon temps mon fauve*, París, Le Bruit du Temps, 2012, pp. 410, 406. <<

[60] *Ibid.*, pp. 398, 410. <<

[61] O. Mandelstam, *Stikhotvorenija. Proza*, Moscú, Eksmo, 2011, p. 488 («Skriabin i khristianstvo»). <<

[62] Publicado en *Vlast'*, *op. cit.*, pp. 27-28. <<

[63] Dilti, *op. cit.*, p. 407. <<

[64] E. Zamiatine, «La révolte des capitalistes», *Écrits oubliés*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1989, p. 156; «Des laquais», *ibid.*, p. 154. <<

[65] *Ibid.*, «Scythes?», p. 150; E. Zamiatine, *Le Métier littéraire*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1990, «Demain», p. 109; *ibid.*, «J'ai peur», p. 117. <<

[66] E. Zamiatine, *Nous autres*, Gallimard, 1979, p. 33. [Trad. española: Evgueni Zamiatin, *Nosotros*, Madrid, Cátedra, 2011]. <<

[67] L. Trotski, *Novyj kurs*, Moscú, 1923, pp. 158-159, citado en Sarnov, *op. cit.*, vol. III, p. 303. <<

[68] *Les Nouvelles littéraires*, abril de 1932, citado en Sarnov, *ibid.*, p. 366. <<

[69] Zamiatine, *Nous autres*, *op. cit.*, pp. 43, 85-86. <<

[70] *Ibid.*, p. 43. <<

[71] Trotski, *Littérature et révolution*, *op. cit.*, p. 289. <<

[72] Zamiatine, *Le Métier littéraire*, *op. cit.*, pp. 152-153. <<

[73] A Vera Bunina, 12 de marzo de 1937, *SS*, VII, p. 298. <<

[74] Citado en I. Babel, *Œuvres complètes*, París, Le Bruit du Temps, 2011, p. 1253. <<

[75] *Ibid.*, pp. 674, 520-521. [Trad. española de *Caballería roja* y de fragmentos de sus diarios en Isaak Bábel, *Caballería roja*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011]. <<

[76] Citado por G. Feidin, «Revolution as an aesthetic phenomenon», en B. G. Rosenthal (ed.), *Nietzsche and Soviet Culture*, Cambridge, Cambridge UP, 1994, p. 167. <<

[77] Chentalinski, *op. cit.*, p. 50. <<

[78] Citado en Sarnov, *op. cit.*, vol. IV, p. 41; Babel, *op. cit.*, p. 1049. <<

[79] Chentalinski, *op. cit.*, p. 61. <<

[80] *Œuvres complètes*, pp. 1029, 1033, 1049; Chentalinski, *op. cit.*, p. 39. <<

[81] *Œuvres complètes*, p. 1041; Chentalinski, *op. cit.*, p. 72. <<

[82] Chentalinski, *op. cit.*, p. 50. <<

[83] V. Chentalinski, *Les Surprises de la Loubianka*, París, Robert Laffont, 1996, pp. 217, 219. [Trad. española: Vitali Shentalinski, *Denuncia contra Sócrates. Nuevos descubrimientos en los archivos literarios del KGB*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006]. <<

[84] M. Boulgakov, *Écrits autobiographiques*, Arles, Actes Sud, 1997, pp. 279-285. <<

[85] *Vlast'*, *op. cit.*, pp. 101, 106. <<

[86] M. Bulgákov, «Zhizn’ gospodina de Moliera», caps. 8, 17, 14, en *Teatral’nyj roman. Romany. P’esy*, Moscú, Eksmo, 2002. <<

[87] A D. Petrovski, 6 de abril de 1920. <<

[88] *SS*, I, p. 280. <<

[89] A I. Iurkin, 14 de junio de 1922; a V. Briúsov, 15 de agosto de 1922. <<

[90] A S. Obradovich, 29 de agosto de 1927; *SS*, IV, pp. 617-618. <<

[91] A M. Gorki, 10 de octubre de 1927. <<

[92] *Hommes et positions*, *EA*, pp. 195-196; a V. Mayakovski, 4 de abril de 1928; *SS*, IV, p. 626. <<

[93] *Œuvres*, II, París, Seuil, 2011, pp. 552, 598. <<

[94] *SS*, IV, p. 620; a V. Posner, 13 de mayo de 1929. <<

[95] 10 de mayo de 1928. <<

[96] A L. Pasternak, 9 de enero de 1930; a M. Gorki, 31 de mayo de 1930. <<

[97] A O. Freidenberg, 11 de junio de 1930. <<

[98] Carta del 25 de diciembre de 1934, citada por L. Fleishman, *Boris Pasternak*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1990, p. 188. <<

[99] He contado este episodio de la vida de Pasternak en *Insoumis*, Robert Laffont, 2015, pp. 113-128. [Trad. española: *Insumisos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016]. <<

[100] *Vlast’*, *op. cit.*, p. 272. <<

[101] Véase D. Chostakovitch, *Témoignage*, París, Albin Michel, 1980. <<

[102] D. Shostakóvich, *Pis'ma I.I.Sollertinskomu*, San Petersburgo, 2006, p. 109. <<

[103] *Ibid.*, pp. 188-189. <<

[104] Véase L. Maksimenkov, *Sumbur vmesto muzyki*, Moscú, Juridicheskaja Kniga, 1997. <<

[105] *Vlast'*, *op. cit.*, p. 289. <<

[106] *Pis'ma*, *op. cit.*, pp. 135, 178. <<

[107] D. Chostakovitch, *Lettres à un ami*, París, Albin Michel, 1994, p. 160. <<

[108] *Vlast'*, *op. cit.*, p. 293. <<

[109] Véase Eric Schmulevitch, *Un «procès de Moscou» au cinéma*, París, L'Harmattan, 2008. <<

[110] *Vlast'*, *op. cit.*, p. 373. <<

[111] *Ibid.*, p. 583. <<

[112] *Ibid.*, p. 613. <<

[113] *Ibid.*, p. 291. <<

[114] V. Chentalinski, *La Parole ressuscitée*, *op. cit.*, pp. 87-95. <<

[115] *Ibid.*, p. 41; Abensour, *op. cit.*, pp. 494, 524-525. <<

[116] Sobre su vida, véase M. Tsvetaïeva, *Vivre dans le feu*, *op. cit.* <<

[117] E. Zamiatine, *Le Métier littéraire*, *op. cit.*, pp. 14, 17. <<

[118] V. Grossman, *Œuvres*, París, Robert Laffont, «Bouquins», p. 1011. [Trad. española: Vasili Grossman, *Vida y destino*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007; *Todo fluye*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. Véase también Borís Pasternak, *El doctor Zhivago*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010]. <<

[119] N. Mandelstam, *Contre tout espoir*, vol. I, París, Gallimard, 2012, p. 159. <<

[120] M. Tsvetaïeva, *Œuvres*, vol. II, París, Seuil, 2011, «Pouchkine et Pougatchev», p. 481. <<

[1] *SS*, V, p. 304. <<

[2] A Matiushin, 8 de septiembre de 1917, *M1*, p. 106. <<

[3] 10 de noviembre de 1917, *M1*, p. 107. <<

[4] *SS*, V, p. 304; a M. Gershenzon, 19 de abril de 1918, *M1*, p. 108. <<

[5] *E*, II, p. 57; *E*, II, p. 68. <<

[6] *E*, II, pp. 51, 52, 71. <<

[7] *E*, II, pp. 49, 71; *E*, IV, p. 45. <<

[8] *E*, II, p. 68; citado por Valabrègue, p. 131. <<

[9] *E*, II, p. 192; *M1*, p. 434. <<

[10] *M2*, p. 345; intervención en Moscú el 8 de junio de 1920, citado por Valabrègue, p. 161. <<

[11] *M1*, p. 442. <<

[12] *E*, II, p. 87; 18 de septiembre de 1920, *M1*, p. 129; *M1*, p. 453. <<

[13] *E*, II, pp. 129, 135. <<

[14] *E*, II, p. 136; «Lettre aux peintres hollandais», 7 de septiembre de 1921, *M1*, p. 146. <<

[15] *E*, I, p. 136; véase J. C. Marcadé, prólogo, *E*, I, p. 22 y *E*, II, p. 129. <<

[16] 14 de abril de 1920, *M1*, pp. 127-128; *M2*, p. 201; a Gershenzon, 1 de enero de 1921, *M1*, p. 134. <<

[17] Conservada en el Stedelijk Museum, citado por A. Nakov, *op. cit.*, p. 30. <<

[18] A Gershenzon, 18 de marzo de 1920, *M1*, p. 125; *E*, I, p. 142; a Kudriashev, 14 de abril de 1921, *M1*, pp. 138-139. <<

[19] *M2*, p. 172; *M2*, p. 64; *SS*, V, p. 91. <<

[20] Citado por Valabrègue, p. 167; a L. Lisitski, 4 de julio de 1922, *M1*, p. 153. <<

[21] *M1*, pp. 41, 43. <<

[22] *M1*, pp. 21, 26. <<

[23] *M1*, p. 29. <<

[24] Citado por Valabrègue, p. 48. <<

[25] Citado por J.C. Marcadé, *Le Futurisme russe*, París, Dessain & Tolra, 1989, p. 7. <<

[26] *M1*, p. 37; carta a Matiushin, 24 de septiembre de 1915, *M1*, p. 69. <<

[27] *Manifestes futuristes russes*, presentado por Léon Robel, París, Éditeurs Français Réunis, 1971, pp. 14-15. <<

[28] M. Larionov, *Une avant-garde explosive*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1978, p. 52. <<

[29] *M2*, p. 113. <<

[30] *E*, I, pp. 52-53, 55. <<

[31] Bengt Jangfeldt recopiló los recuerdos de Jakobson de esta época en R. Jakobson, *Budetljanin nauki*, Moscú, Guilleja, 2012. <<

[32] *M2*, p. 127; *M1*, p. 72. <<

[33] *Ibid.* <<

[34] *M1*, pp. 33, 35; B. Livchits, *L'Archer à un œil et demi*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1971, p. 88; véase Larionov, *op. cit.*, p. 101. <<

[35] *M1*, pp. 66, 72-73; 7 de marzo de 1913, *M1*, p. 53. <<

[36] Principios de enero de 1915, *M1*, p. 65; *E*, I, p. 38. <<

[37] *M1*, p. 32; *E*, I, p. 102; Malévich toma esta frase de otro futurista, David Burliuk, véase J. C. Marcadé, en *E*, III, p. 170. <<

[38] *E*, I, p. 39; a Matiushin, 6 de noviembre de 1916, *M1*, p. 97; *E*, I, p. 94. <<

[39] Citado en Livchits, *op. cit.*, p. 88; véase Larionov, *op. cit.*, p. 101. <<

[40] *M1*, pp. 34n, 35. <<

[41] Principios de junio de 1915, *M1*, p. 67. <<

[42] Los dos textos de 1919, *Poétique*, 2, 1970, pp. 243, 238. <<

[43] A Matiushin, 4 de abril de 1916, *M1*, pp. 79-80; 16 de abril de 1916, *M1*, p. 81. <<

[44] *SS*, V, p. 138. <<

[45] *Filebo* 60c; *SS*, V, p. 413. <<

[46] *M2*, pp. 69, 71, 203. <<

[47] Citado en Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, París, Seuil, 1971, p. 207; *SS*, V, p. 204. <<

[48] 17 de junio de 1924, *M1*, p. 159; 17 de enero de 1925, *M1*, p. 168; 15 de febrero de 1932, *M1*, p. 269. <<

[49] *Ogoniok*, 30 de noviembre de 1927, citado por G. Souter, *Malevitch*, Nueva York, Parkstone, 2001, p. 208. <<

[50] 28 de mayo de 1930, *M1*, p. 210. <<

[51] *SS*, V, p. 112. <<

[52] *SS*, V, p. 216. <<

[53] *M1*, pp. 143-145. <<

[54] *M1*, pp. 190, 36. <<

[55] 1 de enero de 1927, *M1*, pp. 181-182. <<

[56] 3 de agosto de 1928, *M1*, p. 200; *M2*, p. 346. <<

[57] A Shutko, 1929-1930, *M1*, pp. 204-205, 36. <<

[58] 12 de diciembre de 1932, *M1*, p. 235; *SS*, V, p. 350. <<

[59] *SS*, V, p. 223. <<

[60] *SS*, V, p. 206 (la cita bíblica es Éxodo 20, 3); *SS*, V, p. 223. <<

[61] *SS*, V, pp. 206, 411. <<

[62] *SS*, V, pp. 367, 372. <<

[63] *Nous autres*, *op. cit.*, p. 31; *Le Métier littéraire*, *op. cit.*, p. 143. <<

[64] *Op. cit.* <<

[65] A Petnikov, *M1*, pp. 239-240. <<

[66] *Staline, œuvre d'art totale*, Nîmes, J. Chambon, 1990, p. 30. <<

[67] *Ibid.*, p. 24; a A. V. Bakujinski, mayo-junio de 1923, *M1*, p. 154. <<

[68] Véase Valabrègue, p. 218. <<

[69] *M1*, p. 254; 23 de febrero de 1927, *M1*, pp. 254, 255. <<

[70] A Matiushin, 25 de marzo de 1927, *M1*, p. 185. <<

[71] *Tagebücher*, 7 de abril de 1927; a Iudin y Rozhdéstvenski, 7 de mayo de 1927, *M1*, p. 189. <<

[72] *M1*, pp. 186, 186-187; 12 de mayo de 1927, *M1*, p. 258. <<

[73] A Iudin y Rozhdéstvenski, *M1*, p. 188. <<

[74] *M1*, p. 187. <<

[75] *M1*, p. 187; *M2*, p. 380. <<

[76] *M1*, p. 563. <<

[77] *M2*, p. 384; a A. von Riesen, *M1*, p. 193. <<

[78] *M1*, pp. 554-555. <<

[79] *M1*, p. 553. <<

[80] *M2*, p. 307. <<

[81] *M2*, p. 306; a Punin, 29 de diciembre de 1930, *M1*, p. 217; a Kliun, 2 de junio de 1931, *M1*, pp. 225-226. <<

[82] *M2*, p. 37. <<

[83] 7 de noviembre de 1918, *M1*, p. 110; «Le suprématisme, 34 dessins», *E*, I, pp. 122-123. <<

[84] Véase Conio, p. 49. <<

[85] *Ibid.*, pp. 65-66. <<

[86] A Petnikov, septiembre de 1930, *M1*, p. 215; a Petnikov, 31 de agosto de 1933, *M1*, p. 244. <<

[87] Livchits, *op. cit.*, p. 88; véase el mismo texto con variantes menores en Larionov, *op. cit.*, p. 101. <<

[88] A. Pevsner, *E*, II, p. 193; I. V. Kliun, *M2*, pp. 78, 80-81. <<

[89] 8 de abril de 1932, *M1*, pp. 231-232. <<

[90] *Op. cit.*, vol. II, 1975, pp. 244, 260. <<

[91] A Kliun, 5 de mayo de 1934, *M1*, p. 247; a Kliun, 28 de junio de 1934, *M1*, p. 250; *M1*, p. 40. <<

[92] *M2*, p. 253. <<

[93] Véase Dmytro Horbatchov, «L'Art en Ukraine», citado por J. C. Marcadé, «Malevitch face à Staline», *L'Œil*, marzo de 1998, pp. 57-66, y en su *Malevitch*, 2016, p. 259. <<

[94] *M2*, p. 35. <<

[95] A. Soljenitsyne, *Le Déclin du courage*, París, Seuil, 1978, pp. 46, 53-54. <<

[96] Jean-Paul II, *Mémoire et Identité*, París, Flammarion, 2005, p. 23. [Trad. española: Juan Pablo II, *Memoria e identidad*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2005]. <<

[97] *Mémoire du mal, tentation du bien*, incluido en *Le Siècle des totalitarismes*, París, Bouquins-Robert Laffont, 2010, pp. 834, 837. [Trad. española: *Memoria del mal, tentación del bien*, Barcelona, Península, 2002]. <<

[98] G.W. Bush, «Remarques du Président», *Cathédrale Nationale*, 14 de septiembre de 2002; *The National Security Strategy*, La Casa Blanca, 20 de septiembre de 2002. <<

[99] Trato este tema con más detalle en *Les Ennemis intimes de la démocratie*, París, Robert Laffont, 2015. [Trad. española: *Los enemigos íntimos de la democracia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012]. <<

[100] Citado por A. Supiot, *La Gouvernance par les nombres*, París, Fayard, 2015, p. 172. <<

[101] Ferdinando Camon, *Conversations with Primo Levi*, Marlboro, The Marlboro Press, 1989, pp. 19-20. <<

[102] J. Gray, *Black Mass*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2007, p. 1. [Trad. española: John Gray, *Misa negra*, Barcelona, Paidós, 2008]. <<